

Del arte en el meme al meme en el arte. Artificación y desartificación de un género reidero en Virginia Buitrón y Luciana Ponte

From art in the meme to meme in art. Artification and Disartifiction of a Laughing Genre in Virginia Buitrón and Luciana Ponte

Fratlicelli, Damián

 **Damián Fraticelli** dfraticelli@sociales.uba.ar
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de las Artes (UNA) Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), Argentina

Intersecciones en Comunicación

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
ISSN-e: 2250-4184
Periodicidad: Semestral
vol. 1, núm. 18, 2024
intercom@soc.unicen.edu.ar

Recepción: 20 Octubre 2023
Aprobación: 02 Diciembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/216/2164872003/>

DOI: <https://doi.org/10.51385/ic.v1i18.188>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El objetivo del artículo es describir las operaciones que transforman al meme en arte. Para ello, se da cuenta de los antecedentes artísticos y mediáticos del género y se analiza una cuenta de memes de Virginia Buitrón y tres obras de Luciana Ponte, ambas artistas argentinas. Con el estudio se pretende contribuir al conocimiento de los vínculos contemporáneos del arte argentino con el nuevo sistema mediático y lo risible. La perspectiva analítica se desarrolla en una lectura semiótica de las teorías del arte de Goodman y Danto.

Palabras clave: artificación – meme – humor – arte contemporáneo - mediatización.

Abstract: The aim of this article is to describe the operations that transform the meme into art. To do so, the artistic and media background of the genre is described and three works by Argentine artist Luciana Ponte, who appropriates the meme, are analyzed. The study intends to contribute to the knowledge of the contemporary links of Argentine art with the new media system and the laughable. The perfection of the analysis is developed in a semiotic reading of Goodman's and Danto's theories of art.

Keywords: artification - meme - humor - contemporary art – mediatization.

¿Por qué atender a la artificación de los memes?

A comienzos del siglo XX, el dadaísmo irrumpe con sus fotomontajes introduciendo en el arte imágenes y escrituras de revistas y diarios. A su vez, los medios de comunicación masiva incrementaban la apropiación de procedimientos del arte que habían iniciado a fines del siglo anterior. Esa interrelación se consolida con movimientos artísticos como el arte pop y el arte de los medios, en la década de 1960, y continúa en nuestros días con diversas prácticas artísticas y productos mediáticos contemporáneos. Dentro de ese diálogo se encuentran los *imemes* o memes de Internet y su artificación.

Existe una extensa bibliografía sobre los imemes. Cingolani (2023) reconoce dos tendencias fundamentales en su tratamiento: como tipo textual, fenómeno viral, producto de la cultura digital (Marino, 2020; Jost, 2022; Jenkins, Ford y Green, 2013); y como eslabón de una cadena de construcción de eventos públicos o colectivos (Canedo, Urbanitsch y Sierra, 2020; Siri, 2016; Mina 2019). Aquí combinaremos ambos abordajes entendiendo que son complementarios. Por otra parte, comprenderemos por artificio al proceso de procesos que transforma el no-arte en arte (Shapiro, 2020) o hace que el no-arte adopte influencias de modos artísticos sin llegar a constituirse en arte (Naukkarinen, 2014). El objetivo de este escrito es realizar algunas observaciones sobre los procedimientos y circulaciones de sentido que implica la transformación del meme en arte.

¿Por qué prestar atención a este fenómeno? Porque el meme es un género nacido en el sistema hipermediático, un nuevo sistema mediático en el que los medios de comunicación masiva y los medios soportados por Internet y la telefonía interactúan constantemente (Carlón, 2020). Si aceptamos el principio de que los cambios en la mediatización provocan transformaciones globales de la sociedad, porque afectan al conjunto de sus prácticas^[1], incluidas las artísticas, la instalación del sistema hipermediático implica un mundo del arte distinto al que inició el diálogo con los medios de comunicación. Por lo tanto, el análisis de la artificio de los memes nos permitirá explorar, en un fenómeno particular, la interacción entre el arte y los medios en la contemporaneidad.

Por otra parte, analizar la artificio de los memes nos concederá la oportunidad de indagar otro vínculo de gran extensión en la actualidad: el del arte con lo reidero. Esa relación es de larga data, pero podemos sostener que se intensificó con las vanguardias del siglo XX, tuvo un nuevo impulso en la década del 1960 y hoy continúa expandiéndose de manera sostenida. Ocuparse de este hecho obliga a atender a las especificidades de la poética reidera entre las que se encuentra la instalación de un marco metacomunicacional que potencia la ambigüedad del sentido, la polisemia y la pérdida de valor de las antinomias que normalmente ordenan el mundo. Su lógica generativa implica el desplazamiento de los marcos interpretativos, lo que abriría la posibilidad de que se den tensiones con el marco legitimador de lo artístico. ¿Existe esas tensiones en la artificio de los memes? Y si existen, ¿cómo se despliegan?

Los casos que estudiaremos nos permitirán describir dos direcciones de los vínculos entre el arte, lo reidero y los medios. En el primer sentido, del arte en los memes, exploraremos los condicionamientos artísticos de los memes y sus diferencias con las parodias del arte, y nos detendremos en el caso de *La Gladys*, cuenta de Instagram de Virginia Buitrón, artista argentina que produce memes que tematizan las condiciones laborales de los artistas. Yendo en sentido contrario, de los memes hacia el arte, analizaremos los procedimientos de apropiación de los memes que realizó Luciana Ponte, también artista argentina contemporánea, en tres experiencias artísticas *Post+post+Post=0* (2021), *No entiend2 xq t kiero* (2020) y *Laboratorio de guerrilla ociosa* (2011-2014). Abordar ambas direcciones del vínculo entre el arte, lo reidero y los medios, nos ofrecerá una oportunidad para avanzar en el conocimiento no sólo de la artificio, sino también de la producción artística nacional que desarrolla la poética reidera. Pero antes de adentrarnos en el estudio, expondremos la perspectiva analítica que desarrollaremos.

La artificiación, un proceso semiótico

¿Cuándo un meme es arte y cuándo es el meme que cotidianamente nos sorprende desde nuestras pantallas y nos hace reír? Aunque los memes son relativamente novedosos, la pregunta no lo es. El dilema de los objetos indiscernibles en el arte fue planteado por Danto en la década de 1960 con el auge del arte pop y lo que luego se conocerá como arte contemporáneo. Experiencias artísticas que extremaron la apropiación iniciada por las vanguardias de principios del XX de géneros, prácticas y lenguajes externos al arte. Para Danto, la respuesta no se halla en cualidades visibles de los fenómenos: “ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede denunciar – una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (2013: 65).

Si leemos su formulación desde la semiótica, lo que nos parece lícito ya que, al fin y al cabo, se trata de un problema de sentido, podríamos decir que Danto está pensando a la manera de Peirce. Para Peirce un signo es algo que está en lugar de otra cosa para alguien según un fundamento (1974: 22). Ese alguien no es una persona sino un nuevo signo al que llama interpretante. Entonces, algo será arte si actúa un interpretante: una “atmósfera de teoría artística” y un “conocimiento de la historia del arte”.

El lugar fundamental de ese tercer componente también aparece en la teoría de Goodman. Según ella, en las obras de arte existirían dos instancias: la ejecución y la implementación^[2] (1995). La primera implica la producción de la obra y la segunda, el reconocimiento de lo que simboliza y cómo lo hace. Ambas instancias constituyen las obras de arte, sin embargo, es en la implementación donde Goodman contempla la posibilidad de que algo *funcione* como arte:

Aunque la ejecución y la implementación se pueden distinguir allí donde ambas tienen lugar, configuran un proceso continuo que tiene como fin lograr un funcionamiento estético. Por una parte, se necesita la ejecución de una obra para su implementación; por otra, la implementación es el proceso mediante el cual se produce ese funcionamiento estético que proporciona las bases para el concepto de la obra de arte (1995, p.222).

La implementación incluye todo aquello que hace que una obra funcione (p.218) y ello dependerá de la naturaleza de cada obra. En una pintura, por ejemplo, supondrá su exhibición, sus textos curatoriales, su promoción, crítica, etc. Aunque el autor está lejos de tomar una perspectiva institucionalista como Dickie (2005)^[3], el contexto ocupa un rol significativo en esta instancia. Basta detenerse en el conocido ejemplo en el que compara una tela de Rembrand y una piedra común del asfalto. La tela de Rembrand, ejecutada con un fin artístico, pasa a ser una manta, si alguien se abriga con ella, mientras que la piedra se enviste de arte si es expuesta en un museo. En él, “la piedra funciona como arte simplemente mediante su singularización allí donde se encuentra y percibiéndola como un símbolo que ejemplifica ciertas formas y otras propiedades (1999, p.89).

Vemos entonces, cómo la implementación, en calidad de interpretante peirceano, pareciese hacer posible que cualquier cosa pueda funcionar como arte. Y también lo inverso, su ausencia puede provocar que un artefacto artístico pierda tal carácter. Considerada de esa manera, la implementación se trata de una instancia de *activación* del funcionamiento simbólico sin el cual nada se constituye en arte (Cometti, 2000). Si aceptamos tal planteo, ¿qué lugar ocupa

la instancia de ejecución en la artificación? ¿Cuál es su valor como categoría para abordar tal proceso?

La lectura que Martínez Atencio hace de Goodman (2017) exhibe algunas cuestiones interesantes sobre el problema. Si la implementación-activación es la instancia que constituye lo artístico, la ejecución o no tiene sentido mantenerla como categoría para identificar cuándo hay arte o es parte de esa instancia, porque al ser la activación del funcionamiento simbólico lo que constituye algo en arte, esa activación bien puede ser parte de la ejecución: “producir, crear o configurar una obra de arte supone su activación en tanto símbolo particular” (p. 43). Como ejemplo, puede tomarse el caso de la piedra. La ejecución quedaría solapada a la implementación debido a que el emplazamiento mismo en el museo es lo que la “produciría” en un artefacto artístico.

Ahora bien, a los fines de una práctica analítica que permita describir los procesos de artificación, el problema que se plantea aquí es el del lugar del observador, porque la artificación se desarrolla en una red semiótica. Para el caso nos es útil el modelo propuesto por Verón (1987, 2013), aunque haya sido elaborado enfocado en la mediatización, y no sean equivalentes sus conceptos de producción y reconocimiento a los de ejecución e implementación.

Para Verón, la identificación de las instancias de producción y reconocimiento están determinadas por el recorte de la semiosis que hace el analista. Los discursos anteriores a ese recorte se identifican con la instancia de producción^[4], y los posteriores con la instancia de reconocimiento. Por tanto, si consideremos que la piedra en el museo es la obra de arte que se analiza, la selección de la piedra entre otras piedras, como su instalación en el museo y titulación podrían identificarse con la instancia de producción, mientras que con la implementación se identificarían el texto curatorial, los comentarios de los participantes de la exhibición, las críticas de la obra, su promoción, etc. Así, la piedra exhibida sería el signo o discurso y esos textos los interpretantes que la vinculan con lo artístico. En la lógica de Verón, en realidad, el punto de inicio de la red podría trasladarse y considerar que la piedra en su emplazamiento primero se trataba de un signo sobre el que actuó un interpretante, el de una concepción histórica del arte perteneciente a un mundo del arte, que hizo posible su elección y luego instalación en el museo con su titulación, etc. En ese caso, el proceso de implementación iniciaría antes. Se trata, en definitiva, de una cuestión de dónde comenzar el análisis, algo que no puede determinarse de antemano, sino que depende de la circulación^[5] del sentido que interesa analizar.

Ahora bien, sigamos con la pregunta sobre rol que tiene esa primera instancia en el proceso de artificación. A nuestro entender, la atención sobre el producto de la ejecución continúa siendo relevante para comprender el proceso dado que, aunque la implementación es clave, ella no surge de la nada sino porque existe la posibilidad de que se dé, y esa posibilidad implica ciertos condicionamientos. Volviendo a la definición de signo de Peirce, un signo está en lugar de su objeto no solamente por un interpretante sino también según un fundamento. La piedra estará en lugar de la obra de arte, por ciertos aspectos que *activará* el interpretante. En ese sentido, también nos parece útil la distinción que realiza Peirce entre interpretantes y objetos inmediatos y dinámicos^[6]. Mientras que el objeto y el interpretante inmediatos se encuentran como una posibilidad del signo a enlazarse a otros signos en la semiosis, los dinámicos ya se tratan de los

objetos e interpretantes efectivamente dados. Serán, entonces, las cualidades que efectivamente se activaron con la red signica o discursiva en su implementación, red que se desarrolló por interpretantes pertenecientes al mundo del arte.

Planteada la perspectiva desde la que realizaremos nuestro análisis, ocupémonos ahora de las condiciones de posibilidad de que los memes sean arte.

Del arte en los memes

¿Qué hay de arte en el meme? ¿Cuáles son las condiciones de su artificación? ¿Acaso es equivalente a la piedra recogida por el artista? Deberíamos responder que no. Los memes resultan de un prologado proceso de pasajes de procedimientos del arte a los medios de comunicación masiva, y luego, desde ambos hacia los medios con base en Internet y la telefonía.

En la institucionalización de los medios de comunicación masiva, los diálogos con la literatura y el dibujo aparecieron tempranamente en géneros como el folletín o el retrato. Pero fue con la introducción del diseño gráfico y las vanguardias de inicios del siglo XX que el intercambio se intensificó y las operaciones novedosas que se daban en el arte fueron apropiadas por los medios.

Un caso ilustrativo, que nos interesa especialmente por ser un antecedente de los memes, es el fotomontaje o collage fotográfico. Esa imagen que resulta de la combinación de recortes de diversas fotografías, a veces, acompañada por texto y dibujos, aparece en el arte y también en periódicos y revistas. El dadaísta alemán John Haertfield, por ejemplo, ganó reconocimiento como artista antinazi con sus fotomontajes en la revista *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (*El periódico ilustrado de los trabajadores*), entre la Primera y Segunda Guerra Mundial. En uno de ellos, combina la fotografía de un cuadro del artista neoclásico Bertel Thorwaldsen, en el que se muestra a Cristo cargando una cruz, pero esa cruz está siendo transformada en una esvástica por el fundador de la Gestapo, Rudolf Diehls, fotografiado. A la imagen se suma un texto en su parte superior, “Zur Gründung der deutschen Staatskirche” (“Sobre la fundación de la iglesia estatal alemana”), y otro en su parte inferior, “Das Kreuz war noch nicht scher genug” (“La cruz no estaba aún suficientemente cortada”) (imagen 1). El fotomontaje alude, con el tono irónico de una sátira política humorística^[7], al intento de Hitler de unir a católicos y protestantes en una iglesia única estatal y al nombramiento como obispo de Ludwig Müller, un seguidor de Hitler.



1

Imagen. John Heartfield

En Argentina, fueron conocidos los fotomontajes de Grete Stern que, en la revista *Idilio*^[8], ilustraban relatos de sueños enviados por las lectoras. Más allá de los artistas particulares, el fotomontaje fue un lenguaje que se adoptó como un recurso más de la publicidad gráfica y la prensa, habiendo publicaciones que lo hicieron parte de su estilo distintivo como la revista satírica *Hortensia*^[9] o el diario *Página/12*^[10], que con los fotomontajes de sus tapas editorializaba la noticia del día.

Pero esa producción a partir de la apropiación de discursos anteriores no fue exclusiva de los medios gráficos, sino que se expandió al conjunto de los medios de comunicación masiva. En la radio, se asentaron juegos sonoros basados en la combinación de grabaciones de géneros musicales y de palabras de personajes públicos. En la televisión, durante la década de 1990, aparecieron programas cómicos con sketches que se apropiaban de películas y programas televisivos, y nace la metatelevisión, género que comenta la actualidad montando fragmentos de otros programas (Carlón, 2006). Junto con estos procedimientos de apropiación y montaje, se dieron otros también provenientes de las vanguardias y el arte de los años 60 como la intervención, la repetición o la deconstrucción.

Podemos decir que, en el transcurso del siglo XX, los procedimientos nacidos en el arte se incorporaron a los medios de comunicación constituyéndose tanto en gramáticas de producción como de reconocimiento. Tal pasaje fue una condición de posibilidad para la generación de memes y otras discursividades contemporáneas. Aunque la Web 2.0, las redes sociales mediáticas y las aplicaciones de uso sencillo son la base técnica que habilita a cualquier internauta a producir memes, ellos únicamente tienen asidero, porque existió aquel encuentro cotidiano, naturalizado, entre discursos mediáticos con dichas operaciones y un público masivo.

Los memes, entonces, están conformados por capas sedimentadas de operaciones originadas en el arte. Ahora, teniendo esa condición, ¿cuándo un meme no es arte? Jost (2023) propone una definición de meme que nos parece acertada para encaminarnos a una respuesta.

Un meme es una imagen o secuencia de imágenes fijas o en movimiento que resultan de la creación o transformación de una imagen o de una serie de imágenes anteriores que circulan en Internet. Esta definición es mínima. Deja de lado lo que he considerado como no obligatorio: la retoma masiva, la viralidad e incluso el aspecto humorístico, pues existen memes serios, lo cual no excluye que estos rasgos sean mayoritarios en los usos de los internautas (p.29).

Si comprendemos al meme como un género y a los géneros como clasificaciones sociales de discursos (Steimberg, 1993), debemos hacer algunos ajustes a la definición de Jost. Partimos de la premisa de que no es la ciencia la que debe definir lo que es un género, sino que su papel es describir cómo lo hace la sociedad. Y si observamos cuál es la concepción más extendida de los memes en los metadiscursos mediáticos nacionales, debemos dejar fuera de la definición las imágenes en movimiento y acentuar el carácter risible. Por supuesto que los bordes son siempre fluctuantes, por la naturaleza social de la clasificación. Mientras escribimos estas líneas, sabemos que los niños de la escuela primaria están llamando memes a los chistes orales acompañados de gestos que imitan personajes recurrentes de los memes de Internet. Pero si observamos la sección que han creado los medios informativos cada vez que se da la transmisión televisiva de algún acontecimiento importante, “Los memes de...”, encontramos esas imágenes fijas de las que da cuenta Jost con texto sobrepuesto, promoviendo un efecto risible. Y lo mismo ocurre si observamos no ya la instancia de reconocimiento sino la de producción. La mayoría de las cuentas que se definen productoras de memes generan ese tipo de imágenes con textos.

Otra observación que deberíamos hacer es sobre la circulación. En su definición, Jost restringe la circulación de las imágenes apropiadas por los memes a Internet. Nosotros agregaríamos que, si bien las imágenes pueden hallarse allí, su origen puede ser de lo más diverso: una captura de pantalla de un videojuego, una fotografía tomada por un celular del mundo offline o de imágenes de otros medios, etc. Los memes suelen resultar de circulaciones hipermediáticas en las que interactúa el sistema de medios de comunicación masiva con el de los medios con base en Internet.

Hechas estas aclaraciones, detengámonos en otra descripción fundamental que hace Jost: cómo opera la transformación propia de los memes. Para el autor francés, opera como la transformación de la parodia^[11], imita y a la vez modifica textos o partes de textos. Pero se trata de una parodia particular. Jost avanza en la pertinencia de la descripción y compara las parodias artísticas de La última cena de Da Vinci con memes que se ríen de ese emblemático cuadro. Así, postula una hipótesis interesante: mientras las parodias del arte son figuras de *sustitución*, las parodias de los memes son figuras de *adjunción*: “En general, los memes añaden elementos visuales o lingüísticos para desviar una imagen que se duplica, mientras que las parodias prefieren una imagen que solo reproduce parcialmente, a veces muy lejos de la original” (p.65).

Tomemos dos casos de los tantos analizados por Jost para arribar a esta hipótesis. La obra *The Last Supper* de Damien Hirst (imagen 2) muestra trece

cajas de alimentos presentados en forma de remedios que se postulan como nuestras últimas comidas antes de morir. De *La última cena* de Da Vinci no queda nada salvo el título, la obra evoca el cuadro, pero en la imagen no queda casi nada de la obra. Distinto ocurre con el meme en el que sobre el cuadro de Da Vinci aparece la cantante Miley Cyrus mostrando su trasero a Cristo y sus discípulos en un paso de baile (imagen 3). Mientras que en el arte hay espacio para las parodias *in absentia*, los memes desarrollarían parodias *in praesentia*.



2

Imagen. The Last Supper, Damien Hirst.



3

Imagen. Meme.

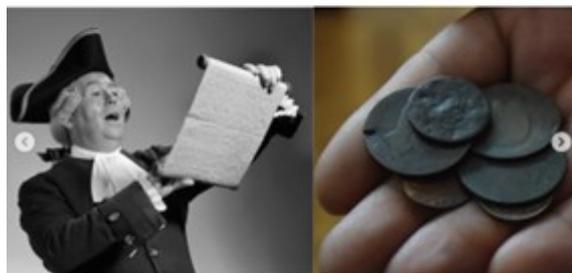
La observación de Jost es por demás útil para avanzar en el problema de la artificación, porque nos permite circunscribir una operación primordial de los memes y, a la vez, fortalecer la hipótesis de que una de sus condiciones de posibilidad principales ha sido el fотомontage de las publicaciones de principios del siglo XX. Si volvemos a observar la tapa de revista que describimos antes hecha

por Haertfield, observamos la misma parodia *in praesentia* con la consecuente demanda de conocimiento que describe Jost en los memes. Mientras que las parodias artísticas apelan a un conocimiento de la obra aludida y su lugar en la historia del arte, la parodia de los memes pide un saber sobre la actualidad, debe conocerse el personaje representado y la acción política de Hitler de unificar dos religiones en una misma iglesia para comprender la imagen.

Ahora bien, como hemos desarrollado antes, algo es arte o meme, no únicamente porque tenga ciertas propiedades sino por los interpretantes que se ponen en acción en la implementación o el reconocimiento. En ese sentido, Jost también nos da otra pista para continuar con el problema que nos propusimos responder en este apartado, ¿cuándo hay meme? Para comparar las parodias artísticas y los memes, Jost recoge el corpus de un sitio de Internet que colecciona parodias de *La última cena* de Da Vinci. Allí observa que hay una categoría que es “arte” ¿Qué es lo que hace que ciertas parodias sean arte? La firma de un autor y que proceda de galerías o sitios dedicados al arte. Aquí aparecen dos cualidades fundamentales que hacen a la desartificación y la constitución de parodias en memes. Detengámonos en un caso que lo ilustra.

A comienzos de julio de 2023, la artista argentina Virginia Buitrón publica en su cuenta de Instagram una serie de memes risibles que tienen por temática las paupérrimas condiciones laborales de los artistas (pobre paga, labores no remuneradas, exceso de trabajo, maltrato de las galerías y curadores, etc.) (imagen 4). La mayoría de ellos consisten en una imagen fotográfica o *gif* a los que se sob reimprimen algunas palabras. La imagen puede provenir de plantillas de memes de amplia difusión, pero en estos primeros memes aparece frecuentemente una orca como protagonista a la que se le pone por nombre Gladys^[12]. Enfocándonos en su carácter reidero, lo que domina la producción es lo que hemos denominado, en otro trabajo, humor del colectivo (Fraticelli, 2023). Él consiste en un humor plenamente mediático (Steimberg, 2001): la figura construida del productor del meme (enunciador) se ríe de sí mismo en una situación penosa (los males que viven los artistas) y la figura del receptor del meme (enunciatario) se construye identificado con el mismo colectivo identitario del productor (los artistas) transitando su mismo proceso de degradación y enaltecimiento (se burla de sí mismo identificándose con las mismas situaciones penosas y, en esa burla, toma distancia de los sentimientos sufrientes que generaría esa situación accediendo al placer reidero).^[13]

CERTÁMENES



REQUISITOS

RECOMPENSA

4

Imagen. Fuente: @lagl4dys

Las ocurrencias de Buitrón son festejadas por sus seguidores respondiendo con comentarios y emoticones que dan cuenta de su identificación con las situaciones que describe y se suman al humor propuesto. Sin embargo, la artista anuncia que La Gladys tendrá su propia cuenta e invita a sus seguidores a seguirla. Así, el 19 de julio, abre la cuenta @lagl4dys, en donde sigue su producción de memes y borra los que había hecho en su cuenta original. Tal migración nos parece interesante para observar operaciones que se dan en la institución de los memes como productos de la hipermediatización.

Enfocándonos en la instancia de su producción, hallamos el condicionante de las imágenes anteriores que la artista se apropia, y observamos la relevancia que tiene la palabra escrita, dado que ella orienta la lectura reidera. En la imagen 4, la comparación se realiza guiada por las titulaciones de las imágenes. Por otra parte, encontramos una tematización que no está anclada en la agenda informativa de la actualidad, como habitualmente se señala cuando se definen las cualidades propias de los memes. Los temas de los memes de Buitrón pertenecen al mundo del arte y son desarrollados mediante los motivos del hacer del artista. Pero no es la concepción del mundo del arte de Danto a la que nos referíamos antes, sino que se acerca más a la definición de Howard Becker (2008) que incluye tanto los sistemas de reglas y convenciones como “las actividades mismas de todas las personas que cooperan” y sus instituciones. Si hay un tratamiento de la actualidad en los memes, es la actualidad de los eventos de ese mundo (momentos en los que dan ferias, concursos, convocatorias, etc.). Ahora bien, la migración que realiza Buitrón de una cuenta a otra nos señala un aspecto central para la artificio y desartificio de los memes: la figura de autor.

La cuenta de Buitrón sostiene el pacto enunciativo que se estableció como una norma en las redes sociales mediáticas: *se es online lo que se dice ser offline* (Carlón, 2020). En el caso de Buitrón, su enunciación la construye como la artista mostrando en su cuenta fotografías de sus obras, momentos de trabajo, exhibiciones, etc. Los memes irrumpían en esa secuencia de construcción de la figura de artista, quedando bajo el halo de su autoría. Cuando Buitrón abre la cuenta de La Gladys, abre otro juego enunciativo, el juego de la cuenta *fake*, en el que la figura del propietario de la cuenta es una incógnita ¿Quién es La

Gladys? Si el número de seguidores de la cuenta crece y se propaga su contenido, el vínculo que por ahora se mantiene entre La Gladys y Buitrón quedará cada vez más debilitado, pudiendo llegar a darse reconocimientos que ya no la identifiquen con ella. Tal anonimato es una propiedad que frecuentemente poseen los memes y que los relaciona con otro antecedente que ya no viene del campo del arte sino de la cultura popular, los chistes orales.

¿Quién creó un chiste? Su generación no tiene la lógica de la propiedad autorial, sino la que Jakobson (1986) describía en el folklore: es resultado de procesos de creación y censura de la comunidad. Los memes se diferencian de los chistes en su materialidad. Compartir un meme no es lo mismo que contar un chiste que se escuchó, pero sí es investido por la particularidad de esa enunciación. Además, aun cuando lleve una firma de autor, el meme siempre es resultado de un proceso colaborativo, porque las cuentas en las redes operan como sistemas de intercambios discursivos en los que las instancias de producción y reconocimiento se condicionan constantemente.

Establecidas estas cualidades de los memes y los condicionamientos provenientes del arte, iniciemos el último recorrido que nos propusimos transitar: su artificación.

Del meme en el arte

Como habíamos adelantado, para abordar la artificación del meme analizaremos tres producciones de Luciana Ponte, artista argentina que ha venido ocupándose de la comunicación mediática contemporánea desde hace más de una década. En lo que sigue describiremos cada una de ellas para luego comparar sus operaciones.

Post+post+post=0 (2021)

La obra consiste en una video instalación (imagen 5) compuesta por un televisor con pie en el que flota, sobre un espacio estrellado, el retrato de Lindsay Lohan durmiendo con la boca abierta. La imagen modulada en 3D presenta un irregular volumen que, al moverse, resalta su expresión. A su lado, cuelga de la pared una pintura “pixelada” de un primer plano de la Santa Teresa de la escultura *Éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652) del escultor y pintor barroco Gian Lorenzo Bernini. De la boca de Santa Teresa cuelga una tela colorida hasta el suelo y, sobre ella, hay un celular con una fotografía de Lindsay Lohan con una remera que dice “Just say no to drugs”, y un cartel con la inscripción “Eres Arte”.



5

Imagen. Post+post+Post=0. Luciana Ponte (2021).

La obra formó parte de la exhibición colectiva *Just a girl*, curada por Patricia Siller en el marco del Festival HelloWorld realizado por Museo Nacional de las Culturas de la Ciudad de México. La propuesta curatorial de Siller era examinar

diferentes tropos y personajes del mundo cinematográfico. Específicamente, explora el cliché de la manic pixie dream girl (...) es un término (...) para describir a una mujer “poco convencional”, “quirky” y “única” que existe en el universo cinematográfico del “héroe” masculino con el único propósito de ayudarlo a encontrarse a sí mismo. Irónicamente, la existencia de este tropo detonó, en una generación de mujeres, el deseo de convertirse en esa hada mística que, muy en el fondo, existe siempre a través de los ojos de un hombre. En esta exhibición se pretende revertir esta narrativa (...) Just a Girl es una carta de amor a la cultura pop, en donde, en vez de reclamar sus defectos, le ayudamos juntas a corregirlos.^[14]

Las dos imágenes centrales de la obra son una transposición de un meme del 2010 cuando la exestrella de Disney, Lindsay Lohan, fue internada por quinta vez en un centro de rehabilitación por consumo de drogas. La fotografía de ella desfalleciente en el vehículo que la trasladaba que apareció en los medios informativos fue yuxtapuesta al retrato de la Santa Tresa de Bernini con la inscripción: “La vida imita el arte: El Éxtasis de Santa Teresa de Lorenzo Bernini (1467-1652). Lindsay Lohan tras una noche de fiesta (2007)” (Imagen 6).



6

Imagen. Meme (2010)

El meme realiza una doble degradación risible burlándose de Lindsay Lohan y de nuestro tiempo. La equivalencia entre ambas imágenes por su parecido se contradice por el estatuto de sus referentes. La escultura de Bernini es considerada una de las obras más importantes del Barroco y, a su vez, representa la transverberación de Santa Teresa, una experiencia mística de unión íntima con Dios. Lindsay Lohan intoxicada, en cambio, condensa el goce carnal y su contradicción con los altos valores morales que pregona Disney y la industria hollywoodense. La transposición de Ponte complejiza el meme en varios niveles direccionando su propuesta reidera de la burla hacia el humor. Por un lado, quita el texto que nombra los referentes y refuerza la invalidez de la analogía, generándose la parodia *in absentia* que había descrito Jost extendida en el arte. Por otro lado, la materialidad misma se hace más compleja deformando el retrato de Lindsay Lohan, pixelando la imagen de Santa Teresa, agregando nuevos objetos (la tela, el cartel, el celular). Ambas operaciones construyen una posición de espectación descifrante a nivel de la materia significativa (reconocer qué se figura) y de la intertextualidad referida (el meme, la obra de Bernini, la biografía de Lindsay Lohan). De ese modo, podemos decir que la escena enunciativa de la obra es coherente con la propuesta curatorial, dado que ella, en calidad de interpretante, postula a las obras como metadiscursos de los estereotipos mediáticos de las mujeres, especialmente del *manic pixie dream girl*. Metadiscursividad que no se propone condenatoria, pero sí analítica, como la que promueve la obra. Tales operatorias desactivan o, al menos, atenúan la burla del meme original. Ahora, esto no significa que no haya propuesta reidera en la obra, sino que ella se desarrolla en otro juego intertextual orientándose hacia el humor.

Como describimos arriba, sobre la tela se halla un cartel que dice “Eres arte”. La frase alude a otro meme de principios de 2020 en el que aparece el actor Adam Drive interpretando un personaje de un sketch del programa estadounidense Saturday Night Live. Aunque en la ficción el personaje se trataba del gerente de una taquería^[15], los internautas asociaron su apariencia a la de los pretenciosos pseudointelectuales imprimiendo sobre su imagen “Eres arte” (imagen 7).



7

Imagen. Meme.

Al enunciar la oración “Eres arte”, la obra se está mofando de sí misma, debido a que se trata de una obra de arte, pero al remitir al meme que se burla de la arrogancia intelectual, ese ser arte no es tomado seriamente, sino irónicamente, comportando una valoración negativa sobre la propia enunciación artística, aún sin dejar de asumirse como obra de arte. En ese juego, arrastra hacia el humor la propia posición espectral, debido a que propone un posicionamiento lúdico distanciado de la seriedad analítica.

Aunque en la exhibición la obra no está acompañada por un texto curatorial particular, en su porfolio online^[16] y en una entrevista que realizamos, Ponte resalta la enunciación irónica de la obra: “El título tiene que ver con los tres post que quería tratar en la obra: el postinternet, el postfeminismo y el postirónico (...) Postirónico lo tomé del mundo de los memes, pero se encuentra en otros lugares, y se llama así a un modo de humor tan irónico y sarcástico que resulta difícil ver dónde está lo gracioso (...) Poner a Lindsay Lohan con una remera contra las drogas era parte de sumar otra capa más de ironía a la obra”.

No entiend2 xq t kiero (2020)

La obra es una pieza de arte digital que consiste en una isla 3D a la que los internautas pueden ingresar y recorrer encontrándose con: una botella con una nota flotando en el mar, una cita a *Jennifer en el paraíso* (2013) de Constant Dullaart (obra que se apropia de la primera imagen fotográfica que sirvió de prueba para desarrollar Photoshop), una estructura cúbica de palabras que dicen “Siento que no tiene sentido”, un cartel circular con la leyenda “I want you to know but I dont want to tell you”^[17], un delfín de Jeff Koons, un globo que lleva escrito “You don ’t need to ’get ’ me, just to love me”^[18] del que cuelga la plantilla del conocido meme del gato blanco triste (imagen 8), una computadora en la que se ve un meme conformado por el collage fotográfico de una cabeza de un maniquí e intestinos con la leyenda “Use your guts... instead your head”^[19] y, finalmente, un doble arcoíris en el cielo con la oración “What does it means?”^[20] que hace referencia a un famoso video del 2010 en que un internauta se emociona hasta las lágrimas al ver un doble arcoíris.^[21]



8

Imagen. Plantilla del meme del gato blanco triste.

La obra se realizó durante el aislamiento por la pandemia del COVID-19 en el 2020. Se exhibió en Galería CasaEquis en la ciudad de México, y durante la exhibición, se concertaban encuentros en la isla virtual con la participación de la artista. El texto curatorial, escrito por Patricia Siller, indica que Ponte crea una analogía entre la isla de su obra y arte contemporáneo debido a que éste se trataría de un espacio aislado y para unos pocos entendidos.

A casi nadie le gusta el arte contemporáneo (...) Luciana Ponte se dedica desde hace tiempo a pensar sobre la falta de comunicación entre el campo artístico y la audiencia. Lo hace buscando opiniones, husmeando entre foros y redes sociales, recopila imágenes y textos buscando conexiones. Para esta ocasión, explora la romántica noción del arte como algo obligado a darnos una lección, a revelarnos un secreto; como un inside joke que solo las personas que forman parte del culto pueden entender; algo que requiere esfuerzo para poder ser interpretado. La gente se siente excluida y el arte se siente solo. Luciana fantasea con el arte como una isla encriptada, un paraíso perdido. Así, desde el aislamiento virtual, invariablemente se cruza con el meme, viéndolo como el total democratizador de la expresión contemporánea. Si el arte contemporáneo es un algoritmo elitista, entonces el meme es software libre. Si lo que nos separa de la audiencia es un mar, ¿el meme es entonces nuestro salvavidas? Luciana manda señales de humo digitales para otros navegantes, y envía mensajes embotellados a la mar, lanza su carnada al agua, a ver quiénes pican el anzuelo. ¿Y quién sabe? Tal vez encuentre otros naufragos.^[22]

A diferencia de la obra anterior, los memes se incorporan con parodias *in absentia*, como el del gato triste, e *in presentia*, como ocurre con el collage fotográfico. Nuevamente se convoca un saber sobre arte y memes, pero esta vez, lo reidero se evoca en aquella memoria y no lo enuncia la obra. En ella, memes y obras conviven en un mismo espacio de manera simétrica y sólo la intertextualidad los remite a mundos diferentes. A pesar de esa equivalencia que propone la obra en esa isla de fantasía, el texto curatorial activa la oposición intertextual (el arte para las elites, el meme para todos) y plantea una propuesta comunicacional: la popularidad del meme posibilitaría acercar el arte contemporáneo a públicos mayores.

Laboratorio de guerrilla ociosa

Entre el 2011 y 2014, Ponte realiza cuatro ediciones de *Laboratorio de guerrilla ociosa* un taller que la artista presenta en su porfolio en la Web de la siguiente manera:

[...] Un laboratorio que exploró el fenómeno del meme de Internet, su historia y los agentes que los ponen en marcha. Aplicado a la web, el meme es un objeto cultural generalmente humorístico que se propaga de forma viral en una comunidad en línea, donde cada uno de los miembros puede reapropiarse del objeto para modificarlo y ayudar a que siga circulando, intentando contagiar así a otros usuarios de la web con su mensaje. Pero, aunque en la mayoría de los casos estén pensados para generar unas risas (...) La herramienta del meme suele usarse también para expresar frustraciones sobre realidades sociales y políticas. Y la combinación de un chiste bien pensado más las redes sociales, ya ha demostrado ser útil como método de protesta, por su velocidad de difusión y amplio alcance. Ya sea con fines recreativos, absurdos o sin sentido, o también con fines de protesta y participación social, queda al descubierto entonces la inquieta y espontánea naturaleza del ocio creativo y colectivo, del remix combativo que encuentra en internet canales hacia la transformación no-virtual de las cosas. [23]

Las cuatro ediciones del taller se desarrollaron en espacios del mundo del arte: Galería Meridión, ciudad de Buenos Aires (2011); Casa 13, Córdoba Capital (2012); Museo Franklin en ciudad de San Juan (2013); Plataforma Bogotá y Parque Explora Medellín, Bogotá (2014). Aquí analizaremos la última experiencia por contar con mayor material de ella. En aquella ocasión, el taller constó de cuatro momentos. Uno primero, en el que la artista expuso a los participantes del taller su concepción de los memes mostrando ejemplos. Un segundo momento, en el que los participantes, en grupos, produjeron memes. Un tercer momento, en el que la artista dio una charla pública sobre memes donde exhibió los trabajos producidos en el taller. Y, un último momento, en el que se invitó a los participantes a subir sus producciones una cuenta de Facebook creada para tal fin llamada *Liga mememista* [24].

Los memes producidos en el taller presentaron las cualidades que habitualmente se hallan en los memes que se propagan por Internet: apropiación e intervención de imágenes, sobreimpresión con escritura y un tratamiento risible de la actualidad. Hubo un predominio de la sátira política con humor negro, como el meme que critica al expresidente Álvaro Uribe por las masacres paramilitares (imagen 9), pero también estuvo presente la burla (imagen 10).



9

Memes del Laboratorio de Guerrilla ociosa (2014)



10

Memes del Laboratorio de Guerrilla ociosa (2014)

La disertación que Ponte hizo con la exposición de los memes se tituló *LolWar, el arte de la meme#tica como arma*^[25]. En ella, la artista desarrolló un planteo similar al que se citó arriba, pero desarrolló con mayor profundidad la potencia de los memes para llevar a cabo acciones políticas colectivas, como las realizadas por participantes de *Achan* para oponerse a cualquier regulación gubernamental sobre la libertad de expresión en Internet.

Aunque el taller no tuvo el estatuto de obra de arte, porque ni la artista ni la institución se lo dieron, tuvo una propuesta interesante debido a que no solamente introdujo a los memes a un espacio artístico, sino también lo hizo con su proceso de producción y circulación, entablando diálogos entre el mundo del arte y su afuera. Los participantes del taller se apropiaron de las noticias de actualidad, generaron colectivamente memes que fueron exhibidos en el marco de una institución artística, acompañados por un ensayo de la artista y, luego, se propuso publicarlos en Facebook, abriendo así la posibilidad de propagación por fuera del mundo del arte.

Descriptos los trabajos de Ponte, ¿podemos identificar qué operaciones se dieron en la artificiación del meme? En lo que sigue, concluiremos intentando sintetizarlas y describir qué ocurrió con lo reidero en su artificiación.

LA ARTIFICIACIÓN DE LOS MEMES Y LO REIDERO

La descripción de las operaciones de artificiación las organizaremos según las instancias de producción y reconocimiento distinguidas por Verón, que proponemos comprender como las dimensiones significantes de las instancias de producción e implementación planteadas por Goodman, tal como explicamos en el segundo apartado.

En la instancia de la producción, podríamos decir que la primera operación que habilita la artificio es la nominación autorial. Las obras de Ponte llevan su nombre. Como ha señalado Lejeune (1991), el nombre es una figura de contacto entre el texto y lo extratextual. Por convención, el nombre del autor reenvía a la persona real que ha creado la obra y es propietario de ella. Esa propiedad constituye a la obra en un objeto con facultad de ser comercializado en el mercado. El nombrar un autor es una condición fundamental para que se dé la artificio y su ausencia habilita la desartificio. Como vimos en el caso de los memes de Buitrón, la artista los separa de su hacer artístico quitándolos de la cuenta de Instagram que lleva su identidad y creando una cuenta fake, como lo son la mayoría de las cuentas que producen memes.

La siguiente operación que hallamos es la titulación de la obra. El título opera como un marco paratextual (Genette, 2001) que promueve la activación de ciertos interpretantes e inhibe otros y enlaza las obras en la intertextualidad de productos culturales.

Ubicándonos en las cualidades de las obras, la tercera operación relevante es la supresión sobre la materia significativa del meme. En los trabajos de Ponte, el meme se incorpora sin el texto o con el texto, pero sin la imagen. Ambas opciones afectan a lo reidero, algo de lo que luego nos ocuparemos. Aquí señalaremos, que esas supresiones, y también deconstrucciones y sustituciones, apelan a que el meme referido se reponga en la instancia de reconocimiento. Esto es por demás interesante en cuanto a la temporalidad de los saberes intertextuales que demandan las obras. Los memes están íntimamente ligados a la actualidad, que es fugaz en nuestras sociedades. Así, los saberes que convocan están atados a esa fugacidad. Son saberes que no perduran en el tiempo, lo que genera que, a mayor distancia temporal entre la producción y el reconocimiento, mayor acentuación de la posición descifrante que construye la obra.

Ahora bien, en el trabajo de Ponte, también existen memes que no son sujetos a modificaciones o que se elaboran con las mismas cualidades que los memes de Internet como ocurre con uno de los memes de *No entiend2 xq t kiero* o los producidos en el *Laboratorio de guerrilla ociosa*. No obstante, existe una modificación que se da en el nivel de la enunciación: cambia su emplazamiento. En calidad de géneros, los memes suelen aparecer en las cuentas de redes sociales. Los memes de Ponte, en cambio, se emplazan en productos e instituciones del mundo del arte, lo que les otorga un estatuto artístico promoviendo una posición de apreciación poética. Ligado a esto, su implementación implica también un cambio en el nivel comunicacional. Si los memes pueden tener una recepción grupal, ella siempre es mediatizada. Un meme puede compartirse en un grupo de WhatsApp, pero sus integrantes sólo se conforman en un grupo por la mediatización, dado que cada uno de ellos puede estar en lugares distantes. En *Post+post+Post=0* y en *Laboratorio de guerrilla ociosa* los espectadores estuvieron compartiendo un mismo espacio físico ante las obras conformando un público con una extensa vida en el mundo del arte.

Finalmente, la última operación que señalaremos en la instancia de implementación es el acompañamiento de un texto curatorial. En las tres experiencias descritas, se produjo un metadiscurso que las tuvo por referente reconociéndolas como pertenecientes al mundo del arte. El modo en que se las

vinculó con ese mundo nos introduce en el último tema que nos propusimos desarrollar: la artificación de lo reidero.

Si algo distingue a la mayoría de los memes que se propagan por Internet es que promueven la risa, sonrisas y sus placeres y disgustos asociados. ¿Qué sucede con esta promoción cuando el meme se artifica?

En primer lugar, debemos observar que no existe un único modo de artificación de los memes. El análisis de las experiencias de Ponte nos señalan tres modalidades posibles que establecen distintos vínculos con lo reidero. La primera es la transposición del género sin alteración en la materia significativa de sus ejemplares, pero sí en su enunciación. Es el caso del *Laboratorio de guerrilla ociosa*. En él, se produjeron memes equivalentes a los que se generan en las redes, aunque disímiles en su enunciación. En lugar de estar emplazados en cuentas de las redes, se presentaron en la disertación de Luciana Ponte y en la institución artística. Sin embargo, aún enmarcados en estos espacios, al no modificarse su materialidad, la propuesta enunciativa risible permaneció. Como veremos en breve, esta permanencia enunciativa tuvo efectos reideros en la circulación.

La segunda modalidad es la que realiza transposiciones de ejemplares, pero suprime materias significantes desactivando lo risible. Es el caso de los memes transpuestos en *No entiendo2 xq t kiero* en la que se suprime el texto o la imagen de los memes quedando lo reidero como una propiedad a ser evocada en la intertextualidad que pueda reconstruirse en la instancia del reconocimiento.

La última modalidad es la transposición de ejemplares haciendo que la obra asuma su enunciación risible. En *Post+post+Post=0* también ocurren las supresiones de textos e imágenes de los memes, pero, como describimos arriba, en la supresión de la imagen del meme “Eres arte” y la apropiación de la oración, la obra asume una enunciación humorística irónica que se burla de sí misma, por la pretensión que supone el estatuto artístico. Esa ironía incluye en el juego humorístico al enunciatario, construyéndolo como un espectador que puede reconocerse en la posición de apreciación artística seria y reírse de ella, porque la obra no se asume seriamente como tal.

Ahora bien, a pesar de estas diferencias en los modos de artificación de los memes, los textos curatoriales actuaron bajo una misma lógica: iluminaron el carácter serio las obras. Tematizaron la figura de la mujer en los medios, la incomunicación del arte contemporáneo y la potencialidad política de los memes. Los textos curatoriales, como interpretantes de las obras, no activaron su dimensión risible, sino que propusieron una apreciación intelectual seria ocupada por problemas de nuestra contemporaneidad. Sin embargo, siempre existen desfases entre los interpretantes propuestos por la curaduría y los interpretantes que efectivamente se dan en el reconocimiento.

Afortunadamente, pudimos acceder a las reacciones del público que presencié la exhibición de los memes del *Laboratorio de guerrilla ociosa* por el video que quedó grabado de la disertación de Ponte. Mientras la artista hablaba seriamente sobre los memes, mostraban las producciones que se hicieron en el taller. En ese momento, el público y la propia artista no podían contener la risa. Esos memes, aún enmarcados en un discurso serio y en un espacio institucional artístico, mantuvieron el poder de activar interpretantes reideros. Por breves lapsos, la solemnidad que frecuentemente acompaña el arte se vio quebrada por la insurrección risible de los memes.

Como podemos observar, el análisis hasta aquí desarrollado nos permite postular que la artificación de los memes, como tal vez de otros fenómenos mediáticos, se trata de un proceso en el que se solapan operaciones que recaen en diferentes niveles: en el emplazamiento, en la autoría, en las materias significantes, en la red intertextual, etc. En ese proceso, lo reidero ingresa al mundo del arte mediante distintas modalidades que van desde su desactivación a una producción específicamente artística. Pero en ese último caso, se genera una tensión inevitable entre el marco metacomunicacional reidero y el construido por el interpretante curatorial que actúa con una operación de larga data: validar lo artístico remitiéndolo a temas serios.

Comentario: La investigación que originó este escrito fue realizada en el marco del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

Referencias

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Canedo N., V. Urbanitsch, y D. Sierra (2020). Llorando en el Colón. Retomas discursivas del G-20 en los internet memes, en M. A. Alonso y S. Ramos (eds.) *Actas del 14º Congreso Mundial de Semiótica IASS/AIS: Trayectorias, tomo 7: Palabras públicas, Libros de Crítica*, 19-36. CABA: Área Transdepartamental de Crítica de Artes. Recuperado de: doi:10.24308/ IASS-2019-7-002.
- Carlón, M. (2020). *Circulación del sentido y construcción de colectivos en una sociedad hipermediatizada*. San Luis: Universidad Nacional de San Luis. Recuperado de: <http://www.neu.unsl.edu.ar/wp-content/uploads/2020/08/Circulacio%CC%81n-del-sentido.pdf>
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cingolani, G. (2023). I-memes: operaciones de identificación en mediatizaciones con rostros fungibles y no fungibles. En Voto, E., Soro, E., Fernández, J.L. y Leone M. (eds.) *Rostrotopias. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales*. Roma: Aracne.
- Cometti, J. (2000). Activating Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (3), 237-243.
- Danto, A. (2013). El mundo del arte. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 3, 53-71.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Fratlicelli, D. (2023). El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera. CABA: Teseo. Recuperado de: <https://www.editorialteseo.com/archivos/30396/el-humor-hipermediatico/>
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- Goodman, N. (1999) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Goodman, N. (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor.
- Jakobson, R. (1986). *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jost, F. (2023). *Dígalo con memes. De la parodia al mundo digital*. Buenos Aires: La Crujía.

- Jenkins H., S. Ford y J. Green (2013) *Spreadable media: creating value and meaning in a networked culture*. Nueva York: New York University Press.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos*, 9, 47-81.
- Marino G. (2020) Semiótica de la propagabilidad: un enfoque sistemático de las imágenes virales a través de Internet, *La Tadeo Dearte*, 6 (6), 22–55. Recuperado de: doi:10.21789/24223158.1415.
- Martínez Atencio, M. (2017). Ejecución, implementación y activación: aportes Goodmanianos al problema de la definición del arte en la estética analítica. *Análisis Filosófico*, 37 (1), 27-53. Recuperado de: <https:// analisisfilosofico.org/index.php/af/article/view/2/2>
- Mina A. X. (2019) *Memes to Movements. How the World's most viral media is changing social protest and power*, Beacon Press, Boston.
- Naukkarinen, O. (2014) Variaciones en la artificación. *Criterios*, 56, 936-956.
- Peirce, Ch. (1974). *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Shapiro, R. (2020). *¿Qué es la artificación?* Ponencia presentada en XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Sociología de la Lengua Francesa, Tours, Francia (T. Chiapperini, Trans). (Trabajo original publicado 2004, jul.)
- Siri L. (2016) Memes en internet: el escándalo Snowden, *L.I.S. Letra-Imagen- Sonido*, 16, 16–39. Recuperado de: <https:// publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3835>
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los géneros contemporáneos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (2015). Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 2015, pp. 173-182. (Celeste Wagner, Trans). (Trabajo original publicado 2014). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/935/93542537018.pdf>
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Notas

- [1] El principio al que hacemos referencia fue desarrollado por Eliseo Verón en diferentes escritos. Una síntesis de su comprensión sobre la mediatización puede consultarse en Verón, 2015.
- [2] Utilizamos aquí la traducción hecha por Martínez Atencio (2017) del término *implemetation* de Goodman en lugar del propuesto por Guardiola, traductor del libro referido, “realización”, para evitar lecturas ontológicas.
- [3] Hacemos referencia a la síntesis que realiza el propio Dickie sobre su teoría: “Por una aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son a causa de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría contextual” (2005, p.17)
- [4] Para determinar qué discursos están condicionando la producción del discurso de análisis deben establecerse relaciones de marca y huella basadas en las cualidades materiales del discurso. Lo mismo ocurre con los discursos de reconocimientos del discurso de análisis. Recordemos, además, que Verón llama discurso a la dimensión signifiante de los fenómenos sociales, por lo tanto, no puede sostenerse que las instancias de producción e implementación de Goodman sean equivalentes a las instancias de producción y reconocimiento de Verón, pero sí es valedera nuestra

- observación, porque se refiere a la lógica que plantean uno y otro modelo en relación con un antes y un después con respecto a un producto (obra de arte/discurso).
- [5] Comprendemos aquí por “circulación” al desfase que existe entre la instancia de producción y reconocimiento (Verón, 1987).
- [6] Peirce (1974) hace la siguiente distinción de interpretantes: “Con respecto al Interpretante, debemos distinguir también, en primer lugar, el Interpretante Inmediato, o sea el Interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del Signo mismo, que es comúnmente llamado el significado del Signo; y, en segundo lugar, debemos considerar el Interpretante Dinámico, que es el efecto real que el Signo, en tanto Signo, determina realmente” (p.536). Así, el Interpretante inmediato “está implícito en el hecho de que cada signo debe tener su interpretabilidad, una que le sea propia, antes de obtener un intérprete” (p.110). Por otra parte, especifica que el Objeto Inmediato es el representado por un signo particular mientras el Objeto Dinámico, en cambio, “es la Realidad que por algún medio consigue determinar el Signo para su Representación” (p. 536).
- [7] Postulamos que se trata de una sátira humorística, porque existen tres elementos combinados. Una crítica moral hacia Hitler por aunar ambos cultos religiosos develando su objetivo oculto: ganar adhesiones religiosas para su movimiento. Una degradación de Rudolf Diehls, y con él del nazismo, por lo precario de la transformación que se pretende hacer: está cambiando la forma de la cruz mediante un trabajo manual, atornillando tablas, propio de un carpintero y no de alguien con la jerarquía de ser el fundador de la Gestapo. Y, finalmente, se trata de una operación humorística, porque en esa ridiculización del poderoso oponente político, busca obtener placer más allá de una situación considerada como preocupante por la revista y sus ideales lectores.
- [10] Página/12 se publica a partir de 1987. El periodista Jorge Lanata fue su primer director.
- [11] Jost toma la definición de parodia de Genette (1989), quien no la entiende como un género sino como una figura del texto.
- [12] El personaje hace referencia a una orca que comandó un ataque de orcas contra una embarcación en las costas de Marruecos. Los investigadores del caso la nombraron Gladys y explicaron que posiblemente su accionar se debió a que fue atacada por pescadores ilegales en el pasado.
- [13] La descripción que realizamos del procedimiento reidero es enunciativa. Comprendemos a la enunciación como una dimensión constitutiva de los discursos (entre ellos, memes y obras de arte). En su análisis, identificamos al enunciador y al enunciatario. No deben confundirse ambas figuras con las del emisor y receptor. Ellas son figuras de la comunicación. El enunciador y el enunciatario, en cambio, son figuras de la escena de comunicación *construida* en el discurso (Steimberg, 1993). Esa posición analítica se distancia de cualquier interpretación lineal de la comunicación o la producción artística. Postulamos que siempre existe desfases entre las instancias de producción y reconocimiento de los discursos (lo que incluye las obras de arte) (Verón, 1987).
- [14] El texto completo puede hallarse en <https://festivalhelloworld.mx/biosensaciones/>
- [15] <https://www.youtube.com/watch?v=eeAWYVVvpPE>
- [16] <https://lalulula.art/post-post-post-0/>
- [17] Quiero que lo sepas, pero no quiero decírtelo.
- [18] No necesitas “captarme”, sólo amarme.
- [19] Usa tus tripas en lugar de tu cabeza.
- [20] <https://www.youtube.com/watch?v=OQSNhk5ICTI&t=209s> [21] ¿Qué significa?
- [22] El texto completo se halla en <https://lalulula.art/no-ntiend2-xq-t-kiero/>
- [23] El texto completo puede hallarse en: <https://lalulula.art/bla-1-esp/>
- [24] <https://www.facebook.com/groups/363203647080512>
- [25] La exposición está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=McGM5T11S64&t=1482s>
- 8 Idilio era una revista del corazón dirigida a amas de casa. Se publica entre 1948 y 1951.
- 9 Tía Vicenta se publicó entre 1957 y 1966, y entre 1977 y 1979. Su fundador fue Landrú (Juan Carlos Colombres).
- 21 ¿Qué significa?