

# Memes ante el conflicto bélico. El montaje como relación visual de la guerra

Greta Winckler\*

## RESUMEN

*El siguiente trabajo propone pensar la relación entre la experiencia vital/mortal que implica un conflicto bélico y una visualidad propia de la guerra. Para eso se trabaja con una manera particular de vincularse con el campo de lo visible: la técnica del montaje. Es a partir de ésta última que podemos pensar a las imágenes que se abordarán en el presente artículo como una colisión de tiempos heterogéneos. Pensar la experiencia de la guerra es pensar una experiencia del desorden, por lo tanto el campo visual que la instituye y que a la vez ésta ayuda a configurar no puede ser lineal sino fragmentado, ensamblado, estallado. Esto no ocurre en una guerra en particular sino en la experiencia bélica per se. En nuestra cultura visual contemporánea sin embargo encontramos un tipo de imagen que fue utilizada para pensar estos conflictos y contestarlos: el meme, que aquí será puesto en diálogo con otras imágenes aparentemente inconexas pero que forman parte de la genealogía de estas imágenes pobres (H Steyerl) que circulan por las redes sociales y se vuelven virales. Es decir, se abordarán grabados del siglo XIX de Francisco de Goya, los montajes brechtianos de la Segunda Guerra Mundial y los memes que circularon durante el conflicto armado en Siria en el cual intervinieron los Estados Unidos, para pensar no sólo el montaje como forma de conocer sino también como parte de una cultura visual de la guerra que nos permite entender que nuestras imágenes están cargadas de tiempo y en esa genealogía y temporalidad compleja además ganan potencia.*

**Palabras clave:** meme, guerra, relación visual, montaje, memoria.

---

## ABSTRACT

*The present article intends to explore the relation between war, as a life-and-death experience, as well as the visuality related to it. The latter can be achieved by articulating the visual culture of war with a special technique: the montage. This will allow us to think of the analysed pictures as collisions of heterogeneous temporalities. If the experience war brings about must be thought of as disordered, therefore the visuality that comes with it cannot be a lineal one, but fragmented, shattered and (re)assembled. We are not talking about one particular war, but about the war experience as a whole. However, it is possible to find a special kind of picture within our contemporary visual culture which is often used to reflect on war –as well as to respond against it-: the Internet meme. In this paper, the meme will be put in dialogue with other seemingly unconnected images that are nonetheless part of the genealogy of these poor images (H Steyerl) that circulate through social networks and become viral. This is to say, memes belonging to the ongoing conflict in Syria will be part of a constellation that includes engravings by Francisco de Goya (19<sup>th</sup> Century) and the collages by Bertolt Brecht during the Second World War, so as to think of the montage as a way of knowing but also as a part of a visual culture of the war. This will help us understand how our images are filled with time and their genealogies, as well as their complex temporality, make them gain power.*

**Keywords:** Meme, war, visual relation, montage, memory.

---

## I. Introducción

¿Qué clase de *relación visual* genera la guerra, una experiencia per se *del desorden* (como propone Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>)? Hito Steyerl<sup>2</sup> retoma el término “relación visual” del cineasta soviético Dziga Vertov para pensar una economía visual hoy que promueve una cierta subjetividad de sus espectadores a partir de la circulación de las llamadas *imágenes pobres* (de genealogía dudosa, baja resolución y rápida difusión social). En este trabajo se busca indagar el cruce entre la imagen pobre -particularmente la circulación de memes durante la guerra- y la visualidad que promueve el conflicto bélico -centrándonos en el caso de Siria que nos es contemporáneo-. ¿Qué podría vincular estos dos elementos -un tipo de imagen, un tipo de experiencia vital/mortal-? El montaje. Didi-Huberman propone que el montaje permite mostrar *disponiendo* imágenes a partir de su choque: un re-ensamblaje que permite generar un nuevo conocimiento sobre aquello que se ve. También la experiencia de la guerra nos remite al acto de “(des)montar”: es un desmembramiento del orden cotidiano, esto es, una experiencia fragmentada y, asimismo, el meme también nace a partir de un montaje -hace una composición de una imagen con una frase que resemantiza el original. Es una apropiación que implica una colisión. El meme-ante-la-guerra, entonces, como objeto de estudio, se compone del mismo elemento que el análisis que lo piensa y el contexto que lo produce: una colisión de fragmentos de una realidad estallada por el conflicto bélico. En este trabajo, se buscará poner en diálogo dos genealogías: por un lado, la del meme; por otro lado, la de la visualidad que las guerras habilitan y de las que se nutren. Para eso, anclaremos al meme en una genealogía poco explorada -dado que tradicionalmente se lo vincula o bien con la memética zoológica o bien con la sátira política europea anónima-: una cultura visual de la guerra ya presente en los *Desastres de la guerra* de Francisco Goya (1810-1820) y el *Kriegsfibel*<sup>3</sup> de Bertolt Brecht (publicado en 1955). Desandar este camino no es sólo una misión histórica: es entender cómo nuestras imágenes están *cargadas de tiempo* y en esa genealogía -que no

es sólo el origen sino el *proceso*- cobran (aún más) *potencia*.

## II. El meme dentro de una tradición visual

La definición misma de lo que es un meme no se encuentra aún resuelta, como propone Limor Shifman<sup>4</sup>. La mayoría de los estudios se centran en la relación meme-unidad memética retomada del discurso biologicista y aplicada a parámetros tanto de la comunicación social como del funcionamiento de las redes sociales y la web 2.0. En 1976, el zoólogo inglés Richard Dawkins plantea los antecedentes para una *memética* dentro del campo de la zoología evolutiva, pensando al *meme* como una unidad de sentido de imitación que se transmite longitudinal y transversalmente en las poblaciones, y cuyo potencial de transmisión se ancla en su capacidad de *replicación*. Más allá de que efectivamente características como la replicación, la relación original-copia (fidelidad), su capacidad de propagación (debido a su eficacia y su poder de evocación-fecundidad) y su potencial comunicativo relacionado a su posibilidad de transmisión (en tanto unidad de imitación) son aplicables desde un punto de vista de circulación comunicacional; lo que se propone en este escrito es pensar su inserción en tanto imagen a un determinado bagaje visual y simbólico colectivo, en este caso vinculado a la experiencia bélica. Es decir, se buscará pensar al meme como imagen dentro de una determinada cultura visual de la guerra que a su vez se nutre de experiencias previas que contaron con sus propios medios y soportes técnicos. Como se propuso en el apartado anterior, se piensa aquí la cultura visual contemporánea de la web 2.0 en los términos que propone Steyerl: una economía visual que da lugar tanto a la “imagería excluida” como a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas. Dicha economía incluye estas imágenes *pobres* de genealogía dudosa, (re)apropiadas por múltiples usuarios-productores, degradadas en cuanto a su resolución (pixeladas, ripeadas, recortadas), y que circulan en lo que la autora denomina “dispersión digital”. Es interesante pensar esta *imagen deteriorada* desde el punto de vista ya no del “fetichismo de la calidad” sino desde el poder del *impacto*. Como propone Marina Gutiérrez De Angelis, estas imágenes

<sup>1</sup>Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. (Madrid: Machado Libros, 2008), 98

<sup>2</sup>Steyerl, Hito “En defensa de la imagen pobre” en *Los condenados de la pantalla*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 44,45.

<sup>3</sup>Traducido al español como *ABC de la guerra*.

<sup>4</sup> Shifman, Limor. “Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, (2013), 366.

ganan en impacto político frente a la pérdida de calidad: su poder reside en la *impresión* y la velocidad<sup>5</sup>.



**Fig. 1.a:** Panfleto que circuló en la Alemania nazi y que Didi-Huberman expuso en la muestra *Sublevaciones* (Argentina, MUNTREF, 2017) para pensar esta capacidad de condensación del panfleto y el lirismo del gesto.

Una de las tradiciones visuales donde el meme encuentra continuidad es la de la sátira política. Como fue propuesto en un trabajo previo<sup>6</sup>, retomando a Vasiliki Plevriti, la relación entre cultura popular y política es de larga data y vincula al humor crítico en medios de comunicación<sup>7</sup> y artefactos de circulación masiva (a veces anónimos, como ciertos grabados que circulaban en Europa en los siglos XVI y XVII o mismo los panfletos) con el actual medioactivismo de las redes sociales. En todos esos medios, el elemento humorístico es vital, dado que opera una risa crítica que “[...] ataca sin violencias físicas ni injurias a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y en la religión, a los políticos, los eruditos, los sacerdotes; ella apunta a la corrección de las costumbres [...]”<sup>8</sup>. Burucúa menciona que en los siglos XVI y XVII los grabados se volvieron un “[...]arma ideológica y propagandística nueva con un potencial inédito de infiltración social. Imagen y textos satíricos, puestos en paralelo en una misma hoja suelta ilustrada, estuvieron a la orden del día”<sup>9</sup>. En una época de conflicto bélico (fundamentalmente debido a las guerras de religión del siglo XVI y la Guerra de los Treinta Años del siglo XVII), dichas piezas se convirtieron

en una forma de “burla” y “escarnio” del enemigo.

Es posible pensar además la relación entre la circulación de estas imágenes (anónimas, críticas y populares, de índole política) en paralelo a los avances técnicos que así lo permiten: la imprenta y las plataformas creadoras de memes en internet, de aún más fácil acceso y manejabilidad. Asimismo, se pueden vincular estas imágenes de circulación dispersa, con múltiples circuitos (cuyos alcances es difícil determinar) con la condición de existencia de los panfletos, tal como los piensa Georges Didi-Huberman: una forma breve, estratégica y poética (un *pathos* condensado), que funciona como llamado a la acción, cobrando sentido en la multitud y la dispersión. Su potencia es el reverso de su fragilidad, dado que no permanece en el tiempo, y requiere, finalmente, de la reproducción técnica para poder existir<sup>10</sup>.



**Fig. 1.b:** meme exponiendo al líder norcoreano Kim Jong-Un, (esta serie de memes de Jong-Un tiene múltiples variaciones, en Memecenter, usuario memelover\_69, en <https://memecenter.com/fun/7179473/when-kim-jong-un-wants-to-have-lunch-but-his-soldiers-are-used-to-hear-launch-xd>, acceso 16/05/19).

Todas esas características son posibles de identificar en los memes: su condición técnica, su potencia creativa y su perennidad. Didi-Huberman destaca el rol que cumplieron los panfletos en épocas donde la libertad de expresión se ve mermada, como ser durante el nazismo en Alemania, en tanto gesto sublevado<sup>11</sup>, y Plevriti a su vez propone un uso especial de los memes en contextos dictatoriales como punto de fisura a un discurso

<sup>5</sup> Gutiérrez De Angelis, Marina “Del Atlas Mnemosyne a GIPHY: La supervivencia de las imágenes en la era del GIF”, *e-imagen Revista* 2.0, Nº 3, (2016), 3.

<sup>6</sup> Pestarino, Julieta ; Winckler, Greta “Memes políticos: apropiabilidad digital en la web 2.0”, *Artefacto visual* vol. 3, Nº 4,(2018),24-47.

<sup>7</sup>En Argentina están los casos paradigmáticos de fines de siglo XIX y principios de siglo XX como fueron las revistas *El Mosquito* o *Caras y Caretas*.

<sup>8</sup> Burucúa, José Emilio *La imagen y la risa*. (Cáceres: Editorial Periferia, 2007),51

<sup>9</sup>*Ibidem*. p.61

<sup>10</sup>Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. (Buenos Aires: MUNTREF, 2017), 169.

<sup>11</sup>*Ibidem*, 176

único y como resistencia (siendo el caso que más destaca el de Norcorea y su líder Kim Jong-Un)<sup>12</sup>. Vemos entonces una vinculación entre la (re)presentación, la afectividad y el sentido político de dos tipos de imágenes que se encuentran unidas en una tradición visual (ver figuras 1.a y 1.b).



Casos de cristalización de las emociones en su máxima intensidad (condensación). **Fig. 2.a:** instante del *mié* en el teatro japonés, retomado por P.A. Michaud (op. cit., 267), ilustración de 1794; al lado el mismo dibujo utilizado en un meme de la página de Instagram *classicalartshit* que utiliza obras de arte en clave humorística (<https://instagram.com/classicalartshit/?hl=es-la>, acceso 1/06/19).



**Fig. 2.b:** Montaje del sitio de Instagram ya citado (ver fig. 2.a) con D. Trump y B. Obama dando cuenta del malestar en la reunión e involucrando el retrato de la casa presidencial de G. Washington. Fig 2.c: Finalmente, un caso de *Harold, Hide the pain*, célebre meme que implica siempre una situación de sufrimiento (en <https://dopl3r.com/memes/graciosos/la-cara-del-profesor-despues-de-escuchar-tu-participacion/646145> acceso 10/06/19).

Finalmente, algunos memes funcionan en tanto se piense su potencia vinculada a la capacidad de *condensar emociones* (al igual que

ocurre con los GIFs, y más aún en su caso, como propone Gutiérrez de Angelis<sup>13</sup>) y aquí es posible pensarlas dentro de la historia de las emociones figuradas que propuso en su momento Aby Warburg<sup>14</sup>. En este sentido, resulta interesante pensar la conexión entre las fórmulas de la emoción que Warburg pensaba (*pathosformeln*) a partir de una propuesta de Philippe-Alain Michaud que conecta estas emociones en movimiento que a su vez se cristalizan en su momento de mayor intensidad (ver fig. 2.c) con las expresiones propias del teatro japonés kabuki denominadas *mié*: la inmovilidad viviente que captura un momento de tensión particular (ver figura 2.a), como punto culminante de la expresividad<sup>15</sup>. Se destacan entonces esta capacidad de condensación (el lirismo del gesto, en términos de Didi-Huberman), la cristalización de las emociones en su momento de mayor intensidad y su impacto crítico y satírico propio del activismo político (ver figuras 2.b).

Esta posible genealogía para pensar la trayectoria visual multiforme del meme (sobre todo el que funciona como artefacto político) no se acaba en sí misma. Por ejemplo, podría sumarse la tradición que Steyerl recupera para las imágenes pobres en general ya no por su sola condición “de imagen” sino por la configuración de circuitos de información disidentes, que incluye a los panfletos copiados al carbón, las películas de *agit-prop* realizadas en los cine-trenes soviéticos, los *videomagazines underground* y otros materiales inconformistas que utilizaron “materiales pobres” para su realización<sup>16</sup>. El meme se nutre de todas estas experiencias visuales que lo potencian y permiten pensar su capacidad de infiltración actual: no son fórmulas que nos resulten ajenas, sino que se apoyan en una tradición disidente que es pasible de reconocer. Como el personaje entrañable de Umberto Eco en su novela *El nombre de la rosa* (1980), los memes se apoyan en hombros de gigantes que los precedieron y en esa vinculación -a veces más clara, y otras veces más opaca para el ojo no entrenado- es que cobra fuerza. Es decir que podemos pensar al meme como *mneme* en términos del fisiólogo Richard Semon, esto es, como memoria icónica colectiva. Semon propuso

<sup>13</sup>Gutiérrez De Angelis, “Del Atlas Mnemosyne...”, 1

<sup>14</sup>Didi-Huberman, Georges. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016), 43.

<sup>15</sup>Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. (Buenos Aires: Libros UNA, 2017), 266-267.

<sup>16</sup>Steyerl, “En defensa de ...”, 47

<sup>12</sup>Plevriti, Vasiliki. *Satirical user-generated memes as an effective source of political criticism, extending debate and enhancing civic engagement*. (Coventry: Centre for Cultural Policy Studies-University of Warwick, 2014), 29.

a principios de siglo XX la idea de *mneme* como un trazo que queda impreso en la corteza cerebral de los individuos. Este concepto puede vincularse con la idea warbuguiana de *engrama* en tanto fórmula expresiva que queda inscrita en los cuerpos<sup>17</sup> y que se activa ante la emergencia de imágenes que las evocan. El meme es indisoluble de este poder de evocación.

Estos elementos funcionan perfectamente dentro de un grupo particular de internet-memes que surgen en un momento puntual de polarización social extrema: el conflicto bélico. Es interesante apuntar al respecto una conexión con la primera investigación que hicimos en relación a los memes en su dimensión política a partir del debate presidencial que se dio en Argentina en 2015, en un clima de polarización social marcada debido a la posibilidad (luego concretada) de un cambio de gestión y proyecto políticos a nivel nacional que contraponía dos modelos antagónicos: el que dejaría el poder (el kirchnerismo) y la coalición de derecha Cambiemos que ya gobernaba la capital del país pero que ahora se impondría en la esfera nacional. La proliferación de memes la noche misma del debate resultó extraordinaria y llamativa. Este mismo fenómeno se puede observar en los conflictos bélicos que involucran a los Estados Unidos y los países de Medio Oriente (fundamentalmente, el caso sirio). No sólo circulan en las redes sociales, sino que hay relevamientos en páginas web y notas periodísticas que luego recuperan “rankings” de los mejores memes o los más creativos<sup>18</sup>. Incluso hay páginas que presentan a estas imágenes como “simplificaciones” de un conflicto que parece no extinguirse más<sup>19</sup>, retomando una discusión que presenta una polarización en cuanto a las imágenes pobres que circulan en Internet: ¿son realmente una herramienta política o un mero entretenimiento que distrae?<sup>20</sup>. Es decir, la proposición que Walter Benjamin pensaba en relación a las imágenes artísticas: ¿cómo distinguir (incluso dentro de las

tradiciones visuales de izquierda) una *politización del arte* de una mera *estetización de la política* que hace de la guerra, por ejemplo, un espectáculo?<sup>21</sup> Más allá de las distancias que implica un debate presidencial y una declaración de guerra o invasión, ambos casos remiten a enfrentamientos de grupos con posiciones radicalmente opuestas y la respuesta se da en lo que Serge Gruzinski denominó “guerra de imágenes”: durante el período colonial, hubo (además de una cruenta expansión territorial y económica) un despliegue de imágenes por parte de los españoles en América que intentaban funcionar como elementos pedagógicos y evangelizadores, dando también batalla en el plano de las representaciones<sup>22</sup>. Como propone Luis Vives-Ferrándiz Sánchez a partir de su reflexión sobre conflictos bélicos actuales que implican una “guerra de imágenes”, cuando un colectivo social se encuentra en relaciones asimétricas de poder -por ejemplo, en una guerra- debe apelar a otras estrategias para compensar las carencias tecnológicas y operativas. Para ello, se acude a la guerra por otros medios: “Una de esas estrategias consiste en desarrollar acciones que impacten de manera sensible en la imaginación colectiva de los oponentes.”<sup>23</sup> Es decir, un ataque simbólico que impacte al contrincante y que hoy en día puede verse masificado en su efecto por el funcionamiento no sólo de los medios masivos de comunicación sino de las propias redes sociales y su capacidad de viralizar contenidos. En el caso de la guerra siria, incluso dentro del mismo territorio estadounidense, se genera un ida y vuelta de memes a partir de las distintas posiciones tomadas respecto del conflicto y de las decisiones de los líderes norteamericanos. Incluso, en el mundo cibernético estadounidense, existe no sólo el concepto de “Internet meme war” sino que existió una Meme War I de *meme-users* con posiciones opuestas respecto de la posibilidad de que Donald Trump fuera electo presidente. Actualmente, debido a un episodio relacionado con el presidente estadounidense y el canal de noticias CNN<sup>24</sup>, se

<sup>17</sup> Gutiérrez De Angelis. “Del Atlas...”, 2.

<sup>18</sup> Encontramos sitios de simple recolección de memes <https://www.memecenter.com/search/syria%20war>; sitios que utilizan imágenes para criticar el conflicto bélico <https://ar.pinterest.com/okairy/no-more-war/?lp=true> y hasta una página de Facebook <https://www.facebook.com/SyrianMemes/> que presenta así su propósito: “The purpose of this page is to troll the enemies of Syria out of existence.”

<sup>19</sup> Porejemplo: <https://www.indy100.com/article/people-are-making-fake-memes-to-point-out-the-syrian-civil-war-is-actually-quite-complicated--WJbZQTSpgq>

<sup>20</sup> Plevriti, Vasiliki. *Satirical user-generated memes ...*, 5.

<sup>21</sup> Benjamin, Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (México DF: Itaca, 2003), 96.

<sup>22</sup> Gruzinski, Serge *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-1990)*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016), 75.

<sup>23</sup> Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis “(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, (Universidad Autónoma de Madrid, 2015), 4

<sup>24</sup> <https://www.nytimes.com/2017/07/05/business/how-a-cnn-investigation-set-off-an-internet-meme-war.html> (acceso 20/02/19)

desató una II Meme War, también llamada Meme Civil War, en relación a una taquillera película de Marvel Studios de superhéroes llamada *Captain America Civil War* (2016), producto de una empresa que es crucial en la importante historia del *comic* norteamericano. Dicho film es hoy un proveedor especial de plantillas para memes bélicos y tiene de hecho su propia página para crearlos<sup>25</sup>. El concepto de “guerra de imágenes” se vuelve explícito en la cultura visual 2.0 estadounidense.



**Fig. 3:** Meme de la serie *Civil War* creado a partir de la intertextualidad con el héroe Thor (personaje de Marvel comics)[en <https://www.ebay.com/itm/Funny-Trump-Sticker-Thor-Marvel-Avengers-Trump-2020-/233188241401>, acceso 20/02/19]

Sin embargo, esta tradición de memes que surgen y se propagan e infiltran socialmente para criticar no sólo los bandos involucrados sino a la misma maquinaria de guerra no son nuevos en el repertorio visual (occidental). Es posible pensar una vinculación entre las campañas anti-guerra estadounidenses y dos producciones particulares de Europa: los *Desastres de la guerra*, de Francisco Goya (producidos entre 1810 y 1820 pero publicados en 1863) y el *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht (publicado en 1955). Aquí la idea de huella mnémica warburgiana se vuelve evidente.

### III. Una cultura visual de la denuncia *Desastres de la guerra* | Francisco Goya

Los *Desastres* de Goya son una serie de grabados que el artista compone a partir de lo que se denominó *El Levantamiento del 2 de mayo*, en 1808, como reacción del pueblo

español a la ocupación francesa, el cual a su vez fue brutalmente reprimido. Los grabados cuentan con un breve escrito al pie, poético y estratégico (como el texto en los panfletos, de acuerdo a Didi-Huberman), que se presenta además con un humor irónico y oscuro que refiere a lo que la guerra deja en tierra española: muertos, hambre, huérfanos (ver figuras 4.a, 4.b y 4.c).



**Fig. 4.a:** grabado de la serie de *Desastres de la guerra*, “Grande hazaña! Con muertos!”, Francisco de Goya (en Goya. *Grabados y Litografías*, Buenos Aires: EMECÉ, 1961)



**Fig. 4.b:** grabado de la serie de *Desastres de la guerra*, “Tampoco”, Francisco de Goya (en Goya. *Grabados y Litografías*, Buenos Aires: EMECÉ, 1961)



**Fig. 4.c:** grabado de la serie de *Desastres de la guerra*, “Tanto y más”, Francisco de Goya (en Goya. *Grabados y Litografías*, Buenos Aires: EMECÉ, 1961)

<sup>25</sup><https://imgflip.com/memegenerator/Marvel-Civil-War-1> (acceso 20/02/19)

Estos grabados funcionaban a modo de denuncia respecto de lo que la guerra significaba:

Una tradición recogida por un escritor español nos asegura que Goya comenzó a trazar sus primeros esbozos de la guerra al día siguiente de los terribles fusilamientos con que Murat quiso castigar el alzamiento madrileño del 2 de mayo. “-¿Para qué pinta usted esas barbaridades de los hombres?” le pregunta a Goya su criado. “-Para decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros”.<sup>26</sup>

Podemos rastrear en la imagen que Goya produce de la devastación de la guerra (y su tono de denuncia) los memes actuales que circulan en Estados Unidos como *anti-war campaign* y que muchas veces son recogidos en una sola página web que se encarga de rastrearlos en internet (ver figuras 5.a y 5.b).



**Fig. 5.a:** grabado de la serie de Goya titulado “Yo lo vi” (en Goya. *Grabados y Litografías*, Buenos Aires: EMECÉ, 1961) junto a uno de los memes que denunciaba el conflicto bélico en Siria (de la cuenta Xeno Phrenia, en <https://ar.pinterest.com/pin/282530576601911201/> acceso 16/05/19)



**Fig. 5.b:** grabado de la serie de Goya titulado “Madre infeliz” (en Goya. *Grabados y Litografías*, Buenos Aires: EMECÉ, 1961) junto a otro de los memes que denunciaba el conflicto bélico en Siria recurriendo a los efectos que la guerra deja en la vida de los niños (de la plataforma me.me <https://me.me/i/the-last-thing-a-3-year-old-syrian-said-before-4087419>, acceso 16/05/19)

Los grabados de Goya, entonces, reviven ante conflictos bélicos que disparan una creación particular de imágenes que se producen y difunden a gran escala. Pero eso no quiere decir que siempre pertenezcan a una misma genealogía o que respondan a una misma fórmula del *pathos*. En su momento, cuando circularon las imágenes del campo de prisioneros de Abu Ghraib (2003) por parte de las tropas norteamericanas, varios autores ligaron dicha tradición visual en parte con los *Desastres de la guerra*. Pero las fotos de los prisioneros torturados, ridiculizados y humillados, fueron difundidas por los mismos soldados perpetradores en su círculo íntimo (luego hecho viral). Como propone Stephen Eisenman, las fotografías de Abu Ghraib responden a una fórmula visual donde el sometedor victorioso exhibe como trofeo al vencido, siendo ésta una imagen *normal* en la cultura visual occidental, desde la antigüedad hasta hoy<sup>27</sup>.

Los grabados de Goya no exhiben una imagen trofeo sino una denuncia hacia esa tradición visual sedimentada -esto es, son imágenes excepcionales: las imágenes trofeo de Abu Ghraib son la norma. Esto permite su interiorización rápida por parte de la población e incluso la utilización de los gestos de una de las soldados estadounidenses que posteriormente se volvería un meme: *doing a Lynndie* (ver figura 6).



**Fig. 6:** montaje que da cuenta de la reutilización de la fotografía filtrada en 2003, a partir de la cual se imitaría la pose de la ex soldado Lynndie England humillando a los detenidos de Abu Ghraib (The Washington Post, 7/05/2004). Estas fotografías circularon en la web (se pueden encontrar en <https://knowyourmeme.com/photos/208755-lyndie-england-pose>, acceso 8/06/19) excepto por el fotograma que proviene de la serie animada estadounidense *American Dad* (recuperado por el usuario Patrick Fitzgerald, en <https://www.flickr.com/photos/barelyfitz/19003963>, acceso 8/06/19).

<sup>26</sup> Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya. Grabados y litografías*. (Buenos Aires: EMECÉ, 1961), XV

<sup>27</sup> Eisenman, Stephen. *El efecto Abu Ghraib. Una historia visual de la violencia*, (Buenos Aires: Sans Soleil, 2014), 69

Los memes bélicos, dependiendo del sentido que buscan construir, pueden encontrarse dentro de la tradición de denuncia como del trofeo. No comparten un mismo *pathos* pero sí entran dentro de la cultura visual de la guerra, ya sea apuntalándola o denunciándola. Como se dijo previamente en palabras de Steyerl, las imágenes pobres pueden conformar una red alternativa al montaje capitalista en cadena o pueden ser parte de él y ayudar a sedimentarlo.



Fig. 7: *The terror of war*, Nick Ut, 1972.

Otro punto a destacar, en la construcción respecto de la denuncia anti-bélica es el papel de los niños y niñas. Teniendo en cuenta los niveles de sobreprotección que existen respecto de la infancia en las sociedades occidentales<sup>28</sup>, el lugar de los/las niños/niñas en la imágenes antibélicas expone no sólo su fragilidad ante la guerra sino que exalta dicho resultado como componente trágico máximo del conflicto. Es decir, ante la *inocencia* de los infantes (construida desde el siglo XVIII en Europa), la guerra queda masificada en tanto máquina terrorífica que urge denunciar y detener. Esta tradición tampoco le resulta ajena al fotoperiodismo, siendo icónica ya la fotografía de Nick Ut tomada durante la Guerra de Vietnam (*The terror of war*, 1972, figura 7). La construcción del “enemigo” como “niño/a inocente” atrapado en el circuito de la lucha de los líderes mundiales y los ejércitos refuerza dos concepciones de larga tradición en Occidente: la guerra como catástrofe y la niñez romántica, inocente, y ahora víctima (ver figuras 8.a, 8.b y 8.c)

<sup>28</sup> Morales, Santiago; Magístris, Gabriela. *Niñez en movimiento. Del adultocentrismo a la emancipación*. (Buenos Aires: Editorial El Colectivo, 2018), 40.



Fig. 8.a: fotografía que se volvió viral en 2016 (“Syrian boy who became image of Civil War”, en <https://aljazeera.com/programmes/listeningpost/2016/08/omran-daqneesh-limits-war-photography-160826175207986.html> acceso 12/01/19) y que promovió discursos intervencionistas en EEUU.



Fig. 8.b: meme utilizando la imagen del niño sirio en Twitter (usuario @rafsanchez) (acceso 12/01/19)



Fig. 8.c: montaje en el cual se percibe la continuidad y pervivencia de la fórmula visual de la infancia-víctima, añadiendo a la fotografía de Vietnam (1972) y el niño de Aleppo (2016), la imagen de un niño durante la Guerra del Paraguay (1864-1870: *Carte de visite*, 1868, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina) cuya imagen proliferó no sólo en dicho país sino en el de los contrincantes de la llamada Triple Alianza, fundamentalmente, en Argentina.



Respecto de la condición de existencia misma de cada imagen, hay que apuntalar diferencias fundamentales entre los memes y los grabados: la autoría, la calidad y su permanencia. Sin embargo, dentro de una tradición visual que denuncia la guerra, es imposible no atravesar los grabados de Goya que se evocan en la construcción de los memes anti-bélicos. Forman parte del repertorio visual moderno y su *pathos* emerge ante un contexto histórico afín, así como forma parte de aquél la tradición fotográfica y la cultura visual de la Guerra Civil española posterior (1936-1939) (ver figuras 9.a y 9.b).



Fig. 9.a: Icónica fotografía de Robert Capa (1936) *Muerte de un miliciano*.



Fig. 9.b: meme hecho en base a la fotografía de Capa, de la plataforma MemeCenter (usuario anthropoceneman, en <https://www.memecenter.com/fun/1195259/stop-war/comments>, acceso 16/05/19)

Lo que además es interesante, y muchas veces es soslayado, es la construcción de la imagen+comentario de los grabados (combinación por momentos oscuramente irónica), recurso que se reconoce en la construcción de los memes, en ese gesto lírico y condensado (cual panfletos) que convoca a una acción particular desde su potencia y su

capacidad de evocación/movilización. Todas estas imágenes, además, apoyan su eficacia al apelar a la *emocionalidad* del que observa. Como propone Didi-Huberman, aunque no se pueda hacer una política real únicamente con sentimientos, tampoco se puede hacer una buena política descalificándolos -o descalificando las emociones *de todos en cada uno*<sup>29</sup>.

### **Kriegsfibel | Bertolt Brecht**

El *ABC de la guerra* de Brecht comienza a delinearse desde 1940, estando el autor aún en Europa (antes de su partida a Estados Unidos) aunque su publicación data de 1955. Retomando una línea de trabajo que había empezado a desarrollar en su *Arbeitsjournal (Diario de trabajo 1938)*, a partir del uso de fotografías y recortes de la prensa escrita, Brecht añade el gesto lírico concentrado que implica la escritura de epigramas: cuatro versos en rima que retomaban un formato utilizado en la Antigua Grecia y que eran grabados en los sepulcros. Esto es, líneas fúnebres cuya fuente es la antigüedad clásica pero que en el caso de Brecht denotaban un tono satírico dado que invertía esa carga de sentido originaria tornándola en una herramienta de crítica política y denuncia. Es importante destacar que el *Kriegsfibel* (ver fig. 10) es retomado por su autor estando ya en los Estados Unidos, lo que lleva a Didi-Huberman a proponer (para pensar esta obra) que el *ABC* es un informe poético de una guerra expuesta por un hombre en el exilio, es decir, desde una necesaria distancia que es tanto *separación* como *acercamiento*<sup>30</sup>.



Fig. 10: *Kriegsfibel* de B. Brecht, versión digitalizada en [https://josefchladek.com/book/bertolt\\_brecht\\_-\\_kriegsfibel](https://josefchladek.com/book/bertolt_brecht_-_kriegsfibel) (acceso 10/06/18)

<sup>29</sup>Didi-Huberman, *¿Qué emoción! .....*, 48

<sup>30</sup>Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman...*, 12.



**Fig. 11.a:** detalles de dos de los montajes del ABC de la guerra en su versión en inglés (*War Primer*, Londres: Verso, 2017) que exponen a los líderes nazis en momentos de celebración o relajadas.



**Fig. 11.b:** Meme que muestra al ex presidente de los Estados Unidos, B. Obama, disfrutando la toma fotográfica mientras se lleva adelante la guerra contra Siria (en MemeCenter, usuario Twolves89, <https://memecenter.com/fun/2258897/fuck-syrian-war> acceso 20/02/19)



**Fig. 11.c:** montaje que da cuenta de la continuidad de la fórmula visual para exponer a los líderes de los conflictos armados, sea en la Alemania nazi que denuncia Brecht (*War Primer*, Londres: Verso, 2017) como en la democracia norteamericana a lo largo de los años (en la plataforma me.me, <https://me.me/i/the-war-was-not-meant-to-be-won-korea-vietnam-16000678> acceso 20/02/19)

En este trabajo, entonces, Brecht está *exponiendo* la guerra a partir de una conjunción de formas heterogéneas que *colisionan* haciendo emerger un sentido crítico de la maquinaria bélica ya en acción. Aquí es donde se vuelve clave el método de *montaje*, donde “un mundo de heterogeneidades adjuntadas pero confrontadas, copresentes pero diferentes” dan lugar a un desorden organizado<sup>31</sup>. El ABC combina no sólo imágenes y palabras, sino que retoma una tradición poética clásica e imágenes de la prensa ilustrada de la época de un *status* disímil (provenientes de la cultura mediática cotidiana) dando lugar a un *fotograma* propio del fotomontaje moderno del cine. También en este cruce de formas el montaje permite ese choque de tiempos que ponen juntos figuras esperables de la guerra como aquellas absurdas o sin sentido (aparente): hay un enfoque lírico y épico de la guerra que sólo puede *verse* en este de-construir y re-montar<sup>32</sup>. El montaje es una forma de *conocer*.

La construcción a través del montaje de estos fotogramas debe ser entendida desde el *movimiento*: un movimiento de saltos y cortes que generan conexiones desgarradoras que funcionan como *síntoma*<sup>33</sup>, es decir, no como un “signo de la época” sino como un *advenimiento* de algo que desgarrar la experiencia previsible incluso de la guerra, que de por sí presenta un estado de desplazamiento de lo habitual<sup>34</sup>. El contexto bélico cobra un significado aún mayor. Como propone Didi-Huberman, a partir de la Gran Guerra en Europa, se expande en el terreno estético y de las ciencias humanas una necesidad de *mostrar por montaje*, con casos como los de Aby Warburg que ya ha sido referido así como la propuestas de Marc Bloch, Georg Simmel y Sigmund Freud: “El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’”<sup>35</sup>.

A partir de la relectura que hace Michaud<sup>36</sup> del historiador del arte Aby Warburg, se propone al montaje como una técnica que toma diferentes imágenes de diversos tiempos y estratos del pasado (descontextualizados y recontextualizados) y las hace *colisionar*. Es decir, hacer un montaje no es sólo encadenar imágenes disímiles sino llevar adelante un

<sup>31</sup>Ibidem, 103.

<sup>32</sup>Ibidem, 34.

<sup>33</sup>Michaud, *Aby Warburg ...*, 24.

<sup>34</sup>Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman ...*, 65

<sup>35</sup>Ibidem, 98

<sup>36</sup>Michaud, *Aby Warburg...*, 24

ejercicio de “choque” que configura nuevas constelaciones que sacan a la imagen de su aislamiento y produce efectos de conocimiento nuevos. Propiedades latentes de la imagen en su consideración aislada emergen y salen a la luz a partir del acto de “montar” juntas imágenes que no lo estaban originalmente y hacerse preguntas por el intervalo entre éstas. Para Warburg, la historia de la cultura era entendida desde la idea de “sedimentación” o “decantación” (en términos de Didi-Huberman), dado que figuraciones arcaicas emergen en la cultura moderna y cobra forma una “resurgencia”. La idea de “activo energético” que propone Horst Bredekamp<sup>37</sup> sirve para pensar las fórmulas visuales que atraviesan la historia de la cultura occidental, tratando de recorrer las huellas que las imágenes dejan (su trazo visual pensado como un “fantasma”) y que en la conformación de constelaciones -a partir del montaje- pueden ser rastreadas (intento que comenzó sin concluir Warburg en su Atlas Mnemosyne en 1924).

El meme se inserta en la tradición del montaje aquí propuesta, sumándole un elemento humorístico que es el que termina de generar el efecto de “colisión y resurgencia” de la técnica descrita. En el caso de los memes de tradición política, insertos en la línea genealógica de la sátira, la risa irónica y crítica es un rasgo vital para comprender su eficacia. Por otro lado, la apelación a la cultura popular a través de la intertextualidad también es fundamental dado que en ese poder de evocación reside su éxito (sean películas famosas o clásicas, series de TV, publicidades reconocibles o utilización de personajes de la cultura masiva). Hoy por hoy, además, existen plataformas para crear los memes rápidamente (como ser, [www.memegenerator.net](http://www.memegenerator.net)), utilizando sets de plantillas estandarizadas más o menos internacionalizadas (como ser el meme de *Bad Luck Brian* o *Harold, Hide the pain*, de los cuales hasta se puede reponer la historia de las personas reales por detrás de la imagen). Otros en cambio tienen un complemento localista que, al igual que el tipo de humor al que apelan, están situados en contextos específicos fuera de los cuales pierden su gracia y poder de eficacia. Asimismo, muchos de los memes que se producen al calor de un evento particular quedan fuera de circulación u obsoletos al pasar el tiempo (como ocurrió con muchos de los memes que se analizaron en el trabajo ya citado

de Winckler y Pestarino, que respondían al debate presidencial llevado a cabo en Argentina en 2015 antes de las elecciones y que a los pocos meses no sólo desaparecieron por la condición efímera de la imagen pobre sino que quedaron desactivados por el cambio de contexto social y político). El método de montaje es imprescindible para pensar la construcción de los memes, más allá de que hoy por hoy, con la existencia de las plataformas estandarizadas hay una formalización en la construcción de algunos estilos comunes. Sin embargo, la colisión y disposición de figuras provenientes de fuentes heterogéneas reviste un carácter que evoca la práctica brechtiana: lo esperable sumado al sinsentido para entender una experiencia en sí misma a veces caracterizada como absurda.



**Fig.12:** meme que ridiculiza al ex presidente estadounidense B. Obama así como a sus argumentos para intervenir en Siria (en <https://ar.pinterest.com/scgardenlady/syria/> del usuario Gardenlady, acceso 20/02/19)

El hecho de que los memes sean un montaje de imágenes y palabras o frases de tiempos heterogéneos hace que generen una imagen de tiempo impuro, es decir, con su propia temporalidad creada a partir de la interpenetración de dos realidades diferentes, generalmente con un efecto cómico que podría devenir extrañamiento, como es típico de la risa humorística que describe Burucúa<sup>38</sup>. Esta risa es provocada por una yuxtaposición inesperada de elementos generando un nuevo marco (desacostumbrado) de personajes que revela una nueva organización de la realidad, dialéctica y confusa, pero que tiene un efecto de cognición a partir de este saber-montaje al que el meme también recurre. En el caso de los memes que se insertan en la tradición de la sátira, además se incorporan elementos de burla de los

<sup>37</sup> Bredekamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. (Madrid: Akal, 2017), 222.

<sup>38</sup>Burucúa, *La imagen y...*, 81.

personajes que se quieren ridiculizar y cuenta con una potencia que busca dañar al poderoso (sea una figura política, religiosa o intelectual) (ver figura 12).



**Fig. 13:** meme que da cuenta de los continuados conflictos bélicos que ha llevado adelante Estados Unidos (en <https://me.me/i/first-there-was-afghanistan-then-iraqathen-egypt-nowstriaarm-exhausted-suick-12646530> acceso 16/05/19)

Un elemento fundamental para entender el montaje en todas estas propuestas visuales es la *imaginación*: ante un inmenso archivo de imágenes heterogéneas y anacrónicas es necesario tomar el riesgo que implica *imaginar*.<sup>39</sup> Poner en una disposición conjunta elementos de diversas procedencias implica generar un encuentro significativo que sólo la imaginación permite y que se yergue como una forma de re-pensar la historicidad y su construcción. Ni los memes ni el ABC de Brecht están “contando” la historia o narrándola; no se trata de contar de hecho, sino de interpretar sus síntomas. En esta nueva visión que hace a una construcción de la historia como anacronismo también se está configurando una forma de memoria (inconsciente pero eficaz y activa). Como propone Didi-Huberman (y se puede pensar para el caso de los memes), para saber hay que imaginar, pero también hay que tomar posición. Un punto de arranque para esta aproximación y toma de posición es el humor (irónico, oscuro, punzante) que sobrevuela todas estas imágenes comentadas; como proponía Benjamin, el mejor punto de arranque para el pensamiento es la risa que conmociona primero al diafragma (al cuerpo) y luego al alma (dislocación del pensamiento)<sup>40</sup>. La risa opera cognitivamente, siendo por tanto un arma ante

<sup>39</sup>Didi-Huberman, Georges *Cuando las imágenes tocan lo real*, (Madrid: Círculo de Bellas Artes 2010), 4.

<sup>40</sup>Benjamin, Walter *El autor como productor*, (Santiago de Chile: CEME, 2008), 10.

la estetización de la política y la miseria que preocupaba a Benjamin. Siguiendo a Burucúa, debemos “[aprender] de qué modo quienes ríen han de contagiarse el movimiento los unos a los otros y así al crecer la risa de uno en otro, llevarla al colmo y hacer que hasta los muertos ríen”<sup>41</sup>.



**Fig. 14:** meme que retoma la temática de la extensión temporal de la guerra (en <https://me.me/i/when-tanks-start-getting-registration-plates-romanian-memes-best-collection-2d99d02aacc941c49a38979a29228ccf> acceso 16/05/19)



**Fig. 15:** meme que hace referencia a un popular juego (*Angry birds*), de la plataforma MemeCenter, en <http://www.funnycaptions.com/img/76360/angry-birds-level-syria/> (acceso 16/05/19)

#### IV. A modo de cierre: por un saber-montaje

Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento<sup>42</sup>.

A través del método de montaje fue posible pensar un nuevo haz de relaciones para aproximarse a la experiencia de la guerra, que aunque se presente como estado de excepción, forma parte de la experiencia (política) mundial a punto tal que una pregunta por su *exposición* se vuelve urgente. ¿Cómo exponer la guerra? En

<sup>41</sup>Burucúa, *La imagen y...*, 108.

<sup>42</sup>Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan...*, 10.

Sudamérica, la Guerra contra el Paraguay fue de las primeras en ser enteramente registrada y hubo un intento persistente por hacer visible y “legible” aquel conflicto como puede apreciarse en el *Álbum de la Guerra del Paraguay de 1893*<sup>43</sup>. Es interesante recalcar que la producción de imágenes en este caso funcionó tanto desde la propia cultura local que fue devastada por los atacantes (Brasil, Uruguay y Argentina) en forma sobre todo de ilustración; así como por compañías profesionales (por ejemplo, Bate & Cia.) que luego vendían las fotografías en formato de postal. La imagen daba cuenta de las propias condiciones de su producción y los recursos disponibles. La pregunta por la producción pero también por la exposición de dichas imágenes se revitaliza al pensar qué pasa hoy con los memes que son otra manera de aproximarse (desde la imagen) al fenómeno de la guerra en este caso -fundamentalmente- desde los Estados Unidos, es decir tomando distancia de la zona de conflicto. Dicho distanciamiento, repensado por Didi-Huberman al recuperar la obra de Brecht, puede resignificarse en tanto capacidad de producir un *extrañamiento* que emerge en el caso del ABC a partir del montaje crítico. Lo mismo podría plantearse para los memes que denuncian la maquinaria bélica y evidencian los argumentos (hasta ridículos) que se han esgrimido para llevarla a cabo.



**Fig. 16.a:** Meme que alude a la relación entre los conflictos fuera del territorio norteamericano y los veteranos en el propio suelo estadounidense, sin poner en tela de juicio la maquinaria bélica sino a quién debería prestársele atención en ese entramado de guerras (en <https://imgflip.com/i/uikuh>, hecho por el usuario jmidnight523, acceso 20/02/19)

Por supuesto es necesario aclarar que existe una cadena de imágenes que o bien no problematizan la guerra o bien la desmerecen

<sup>43</sup>Díaz-Duhalde, Sebastián. *La última guerra. Cultura visual de la Guerra contra el Paraguay*. (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015), 192

sin necesariamente estar en contra del mecanismo que una guerra pone en movimiento. Tal es el caso de los memes que señalan como absurdo el hecho de que se apoye una intervención “liberadora” a Siria (no problematizada) cuando a los veteranos de guerra que residen en Estados Unidos no se les da ningún apoyo so pretexto de que no hay recursos económicos para tal fin, reforzando una idea de nacionalismo que resalta el binomio Nosotros/Otros (ver figuras 16.a y 16.b).

Just saw this Vietnam veteran at the bus stop, so sad 😞



**Fig. 16.b:** En este caso se apela a la figura de Patricio, un reconocido personaje del programa infantil *Bob Esponja* (en <https://me.me/i/just-saw-this-vietnam-veteran-at-the-bus-stop-so-430009> acceso 20/02/19).

Como se propuso al comienzo, las imágenes pobres pueden alimentar una economía visual que apuntala el *statu quo* o generar una cadena visual alternativa. Ante el conflicto bélico ocurre de igual modo.



**Fig. 17.a:** meme que da cuenta de las incongruencias de la guerra en Medio Oriente (en <https://me.me/i/knock-knock-whos-therero-democracy-the-media-muuirika-t-6171217> acceso 16/05/19)

Cabe siempre preguntarse ante los itinerarios de las imágenes de guerra por su dimensión espectacular, volviendo al interrogante benjaminiano y a la preocupación que Didi-Huberman destaca para pensar la

aparición de los pueblos en el espectáculo del mundo<sup>44</sup>. Sin duda, en este trabajo se rescató una tradición de denuncia dentro de las posibles figuraciones que la guerra permite, pero no es la única. Como se propuso con el caso de Abu Ghraib, podemos recuperar la mirada del perpetrador o evocar una resistencia en un determinado *aparecer político*. En ese caso se apela a rescatar el derecho a la imagen de los pueblos y su disputa por una plasmación y distribución de lo sensible- en términos rancierianos- diversa. Cuando en 1944 desde Auschwitz miembros de uno de los *Sonderkommando* logran fotografiar a hurtadillas la cámara de gas -oculta e invisible en ese momento- se generó una imagen de la guerra (y del genocidio) inimaginable hasta ese entonces. Fue necesario “arrancarle una imagen a ese infierno” en términos de Didi-Huberman para poder imaginarlo y así combatirlo<sup>45</sup>. Hoy, la creación de nuevas imágenes, a partir de los montajes que los memes permiten pero que ya rastreamos en las articulaciones de Goya en sus *Desastres* y en el *ABC* de Brecht, nos dan acceso a una nueva forma de mirar y por lo tanto de pensar la experiencia de la guerra.



**Fig. 17.b:** meme que ridiculiza el escenario que plantea el conflicto bélico apuntando las similitudes entre las prácticas de uno y otro bando (en <https://me.me/i/welcome-to-syriafightgobassa-and-you-get-to-kill-civilians-with-63f61fabd2f347fba3de389a0967587f> acceso 16/05/19)

Se descompone una realidad familiar doblemente: en primer lugar, porque la guerra irrumpe en la cotidianeidad -al menos en Occidente-; y por otro lado porque en el montaje se permite una disrupción en la disposición visual de aquello que se espera al pensar las imágenes de la guerra. Lo esperable y lo insólito. De esta manera pasamos de un desorden del mundo (real en tanto actual) a un caos compuesto (visual)<sup>46</sup>. La relación visual de la guerra es el montaje (desmontar primero para volver a montar después). Desde el gesto sublevado del *Sonderkommando*<sup>47</sup> hasta el gesto virtual que nos deja como huella un meme perenne y frágil pero potente, encontramos una manera de no sólo denunciar, testimoniar, dar registro, sino de resistir a aquello que se impone durante el conflicto bélico. Es a partir de esta potencia visual que tiene trayectoria e historia en la cultura visual occidental que se emparentan prácticas en principio disímiles (los grabados del siglo XIX, el fotomontaje de mediados del siglo XX, el meme de la Web 2.0 del siglo XXI). Como siempre, un medio de la imagen evoca a los anteriores. Es necesario entender que la imagen no es sólo un corte visible que libera signos de su propia época y su propio tiempo, sino que debe pensarse como una huella que toca también otros tiempos suplementarios y por eso mismo permite acercarse a la historia (y la memoria) desde una perspectiva anacrónica. Asimismo, preguntarse por la procedencia de nuestras propias imágenes y nuestros propios repertorios visuales (a partir de los cuales interactuamos y actuamos en el mundo) requiere ese mismo ejercicio que hace colisionar tiempos heterogéneos y nos coloca en una distancia que permite reformular lo ya formulado: dislocar las formas para dislocar el pensamiento, sin importar la calidad de las imágenes ni sus jerarquías dentro de la economía visual que les toca habitar e instituir.

<sup>44</sup>Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. (Buenos Aires: Editorial Manantial, 2014), 21.

<sup>45</sup>Didi-Huberman, Georges *Imágenes pese a todo*. (Barcelona: Paidós, 2004), 28.

<sup>46</sup>Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman...*, 112.

<sup>47</sup> Que también generó una visualidad de mala calidad vinculada a la condición de producción de las fotografías en el campo, pero de alto impacto político-social, como ocurre con los memes.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter. *El autor como productor*, Santiago de Chile, CEME, 2008  
----- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF, Itaca, 2003
- Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid, Akal, 2017
- Burucúa, José Emilio. *La imagen y la risa*. Cáceres, Editorial Periferia, 2007 – correct all over
- Díaz-Duhalde, Sebastián. *La última guerra. Cultura visual de la Guerra contra el Paraguay*. Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2015
- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. Buenos Aires, MUNTREF, 2017  
----- *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016  
----- *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 2014  
----- *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes 2010  
----- *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Machado Libros, 2008
- Eisenman, Stephen. *El efecto Abu Ghraib. Una historia visual de la violencia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2014
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-1990)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016
- Gutiérrez De Angelis, Marina. "Del Atlas Mnemosyne a GIPHY: La supervivencia de las imágenes en la era del GIF", *e-imagen Revista 2.0*, Nº 3, 2016
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya. Grabados y litografías*. Buenos Aires. EMECÉ, 1961
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires, Libros UNA, 2017
- Morales, Santiago; Magistris, Gabriela. *Niñez en movimiento. Del adultocentrismo a la emancipación*. Buenos Aires, Editorial El Colectivo, 2018
- Pestarino, Julieta; Winckler, Greta. "Memes políticos: apropiabilidad digital en la web 2.0", *Artefacto visual* vol. 3, Nº 4, 2018
- Plevriti, Vasiliki. *Satirical user-generated memes as an effective source of political criticism, extending debate and enhancing civic engagement*. Coventry, Centre for Cultural Policy Studies-University of Warwick, 2014
- Shifman, Limor. "Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker", *Journal of Computer-Mediated Communication*, 2013
- Steyerl, Hito. "En defensa de la imagen pobre" en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra, 2016
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. "(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 27, 2015
- 

## Nota biográfica

Greta Winckler, doctoranda en Ciencias Antropológicas dentro del Área de Antropología Visual, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente e investigadora con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina). Sus campos de interés, dentro de los estudios de la imagen, se vinculan con iconografía política y cultura visual digital de la web 2.0.