

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



**“Máquinas para ver y oír al límite del tiempo: hacia una
crítica práctica de la comunicación”**

TESIS

Que para obtener el grado de
Doctor en Comunicación

Presenta

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE

Directores:

Dr. Manuel Alejandro Guerrero
Dr. Luis Miguel Martínez Cervantes

Lectores:

Dr. Jesús Octavio Elizondo
Dr. Juan Carlos Henríquez,

Ciudad de México 2018

Índice

0. Prolegómenos maquínicos: por qué una crítica práctica de la comunicación.

1. Poética de la información.

1.1. Máquina(s). Dispositivos críticos para un mundo programado.

1.2. Memoria. Caminos entre el misterio y el ministerio.

1.3. In-formación. Comunicación de relaciones.

1.4. Poética. Los medios al límite.

2. Arte documental.

2.1. Registro. Inscripción como condición de la expresión.

2.2. Documento(s). Espacios entre la máquina y la mirada.

2.3. Archivo. Acontecimiento y horizontes de posibilidad.

2.4. Montaje. Modalidades del pensamiento y grados de escritura.

3. Pedagogía centrífuga.

3.1. Imaginación. Desplazamientos sobre el horizonte de lo posible.

3.2. Estrategia. Acción más allá de la institución.

3.3. Intervención. Reconfiguración permanente del territorio educativo.

4. Ex/Curso. Notas hacia una escuela de arte documental.

Bibliografía.

Anexos.

A mi esposa Isabel, quien me apoya incondicionalmente, sin importar mis tropiezos.

A mis padres, quienes me dieron la fortuna inmensa de estudiar.

A mis alumnos que son los más grandes maestros.

A mis maestros que me abren el mundo.

A mi hijo Teo, que recién conoce el mundo al tiempo de terminar esta tesis, una tesis dedicada a imaginar un mundo mejor para él, para mí, para nosotros, todos.

“Nuestra vida y nuestro futuro están en peligro”

Bertolt Brecht

“El mundo no es un laboratorio de anatomía ni los hombres
cadáveres que deban ser estudiados pasivamente”

Paulo Freire

“History, said Stephen, is a nightmare from which I am trying to
awake.”

James Joyce

0. Prolegómenos maquínicos: por qué una crítica práctica de la comunicación

Nuestra sociedad, en todos los sentidos, está “cada vez más enferma”, una sociedad que ha aprendido a “decorar su enfermedad”, un “planeta enfermo” que además es intervenido por una sociedad cada vez más poderosa (Debord, 2006, p. 79). La decoración de la enfermedad, por un lado, y el poder de destrucción creciente, por otro, son dos de las fuerzas más amenazantes en la actualidad.

La situación anterior deviene en un mundo en crisis constantes. Estas crisis son de muy diversa índole, o podríamos decir que de la gran crisis que la humanidad ha provocado sobre sí misma, es posible identificar múltiples rostros: crisis económicas, crisis políticas, crisis ambientales, crisis de identidad, etcétera. De entre estas tantas crisis, hay una que particularmente nos interesa al pensar en la comunicación: crisis de representación. Si el mundo se está desmoronando, también nuestra codificación/decodificación del mismo se presenta como uno de los más grandes retos.

Esta investigación, desde lo que he llamado crítica práctica de la comunicación (Martínez Zárate, 2018), pretende atender esta crisis representacional a partir de tres frentes de acción: poética de la información, arte documental y pedagogía centrífuga. Estas tres dimensiones disciplinares de la crítica práctica de la comunicación son el corazón de esta investigación. Cada una de ellas pretende atender distintos momentos de la crítica práctica de la comunicación, siendo estos: un momento reflexivo-analítico, un momento de producción de sentido, y un

momento formativo mediante la intervención pedagógica. Las tres partes de este texto están dedicadas a esbozar estas tres dimensiones disciplinares desde la teoría y la práctica.

Uno de los principios fundamentales de la crítica práctica de la comunicación es precisamente su componente práctico. Con ello me refiero a que no es una crítica meramente reflexiva o teórica. Es una crítica que exige de sus agentes una participación activa en la producción de sentido. Con lo anterior apelo también a una figura común en las escuelas y facultades de comunicación, aunque no tan común como en las escuelas de artes –el artista en medios, en sus múltiples encarnaciones–. De algún modo, el objetivo de esta investigación es brindar una perspectiva metodológica inspirada en la investigación basada en artes que permita articular estrategias de intervención de la realidad, estrategias de resistencia a esta situación crítica en la que nos encontramos.

En este sentido, la crítica práctica de la comunicación es crítica en por lo menos un par de acepciones. Primero, porque responde al entorno en crisis. Es una respuesta, una forma de decir: podré estar enfermo, pero sigo vivo. Segundo, porque desafía esos condicionamientos que definen al mundo enfermo en el que vivimos, como el “disfrazar la enfermedad”, que está relacionado con los mecanismos conscientes y automatizados de normalización de la violencia a partir de los cuales como cohabitantes de esta realidad virulenta. El disfrazar la enfermedad tiene una incidencia profunda en la forma en que tejemos relaciones a diario, entorpeciendo nuestro lenguaje y, como se comentó, nuestra capacidad de codificar y decodificar, lo que deriva en la ya mencionada crisis de representación. El resultado, indican varios autores que citaré a lo largo de este texto, es un cinismo generalizado, una insensibilidad ante el sufrimiento del otro y, en la mayoría de los casos, una perpetuación de las dinámicas opresoras que alimentan a la

enfermedad. Lo que permanece detrás es una suerte de desesperanza, y la desesperanza es una fuerza paralizante.

“La desesperanza es también una forma de silenciar, de negar el mundo, de huir de él. La deshumanización, que resulta del 'orden injusto', no puede ser razón para la pérdida de la esperanza, la que conduce a la búsqueda incesante de la instauración de la humanidad negada en la injusticia” (Freire, 1970, p. 111).

Esta desesperanza se puede combatir mediante la producción de mensajes alternativos. Para ello, y esta es la estructura de esta tesis, necesitamos identificar los síntomas de la enfermedad, los rasgos distintivos de la misma, y entonces proponer un cambio.

Uno de los componentes centrales de esta enfermedad, que además de ser una enfermedad real, es una enfermedad de la sensibilidad, está asociada con lo que Berardi denomina la “masculinización de la percepción: del tiempo, de la política, del poder” (Berardi, 2014, p. 118). Las implicaciones de la masculinización de la percepción implican, entre muchas otras, la objetivación del cuerpo y el dominio territorial como principio de relación o interrelación humana. Ante un contexto como este, nos provoca Guy Debord, hay que plantarse como guerreros: “‘Revolución o muerte’: esa consigna ya no es la expresión lírica de la conciencia rebelde, sino la última palabra del pensamiento científico de nuestro siglo” (Debord, 2006, p. 89). Las tres armas que desarrollo como primeras tres máquinas o dimensiones de la crítica práctica de la comunicación, responden a esta postura no sólo poética, sino científica o, mejor, intelectual: esta tesis es, por un lado, un arsenal susceptible de ser implementado en el campo de la comunicación, especialmente la comunicación artística y los entornos de su

formación, pero sobre todo, es un aparato intelectual en el sentido que está orientado a trazar “líneas de fuga creadoras”, siguiendo el concepto de Deleuze y Guattari (1988), para el pensamiento. Esto último implica que la crítica práctica de la comunicación nos permite abrir fisuras en los muros de este orden necrófilo en el que nos desenvolvemos en la actualidad.

Una revolución y, en concreto, los actos revolucionarios, nos recordaba Benjamín, siempre están insertos en un contexto histórico y político determinado.

“Al pensador revolucionario, la oportunidad revolucionaria peculiar de cada instante histórico se le confirma a partir de una situación política dada. Pero se le confirma también, y no en menor medida, por la clave que dota a ese instante del poder para abrir un determinado recinto del pasado, completamente clausurado hasta entonces. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la acción política; y es a través de él que ésta, por aniquiladora que sea, se da a conocer como mesiánica” (Benjamin, 1942, p. 32).

Esta oportunidad de abrir el pasado, que coincide con la propuesta de Badiou de “despertar a la historia” (2012) es el eje central de la crítica práctica de la comunicación. Con esto me refiero precisamente al “ver y oír al límite del tiempo” que está contenido en el título del texto. La intención de la crítica práctica de la comunicación es llevar al límite la potencia expresiva del ser humano para descubrir temporalidades (espacio-temporalidades) antes insospechadas, espacios de imaginación y representación desde los cuales otorgar sentido a la experiencia compartida.

Hay que reconocer que este impulso revolucionario o de resistencia de la crítica práctica de la comunicación, es primero que nada una resistencia con uno mismo. La resistencia a todas

estas afecciones que la enfermedad del mundo transmite a mi propia mirada, a mi propia voluntad, los vicios en los que me sumerjo mayoritariamente sin percatarme. Así, la crítica práctica de la comunicación no es una lucha contra un sistema de poder abstracto y lejano, sino que comienza con el dismantelamiento de la propia mirada, área de incidencia a la que está dirigida la crítica práctica de la comunicación. En segundo lugar, la revolución es en sí un proceso contradictorio, no un monolito de piedra, sino un flujo de agencias vivas, en choque, diálogo y movimiento incesante.

“La revolución se genera en ella como un ser social y, por esto, en la medida en que es acción cultural, no puede dejar de corresponder a las potencialidades del ser social en que se genera. Como todo ser, se desarrolla (o se transforma) dentro de sí mismo, en el juego de sus contradicciones” (Freire, 1970, p. 177).

Entre las múltiples resistencias que la crítica práctica de la comunicación pretende articular está la resistencia a la inhabilitación del pensamiento, que según varios autores es uno de los síntomas de la enfermedad en la que vivimos, por lo cual el “acto de pensar implica, de ahora en adelante, que se está al margen de la política y de la economía, que se renuncia a todo efecto concreto en el mundo existente” (Bourrand, 2015, p. 103).

En este sentido, la reapertura de la historia de Badiou, el “salvamento histórico” de Bourrand (2015, p. 142), es uno de los principales ejes de trabajo de la crítica práctica de la comunicación. En gran medida, recupera intenciones como la de Elizondo (2014) de introducir en el campo de la comunicación la perspectiva histórica, pero lo hace más desde un acercamiento a la memoria y la puesta en juego de visiones históricas desde la apropiación de los medios y la

producción de narrativas revolucionarias (en el sentido que vengo discutiendo aquí y que desarrollaré a lo largo de las siguientes páginas).

Por otro lado, la idea de llevar esta crítica práctica a la comunicación no solamente responde a una filiación disciplinar propia, sino también al hecho de que en lo que se ha denominado el orden global de la información, la comunicación juega un papel central:

“comunicación es la palabra clave, el hecho social cardinal para el orden global de la información. El paso de una lógica de estructuras a una lógica de flujos es posible gracias a las relaciones expandidas que provoca la tercerización generalizada. Y esta tercerización es una reterritorialización” (Lash, 2005, p. 345-346).

Lo que Lash sugiere en su crítica de la información es que el giro al orden global de información ha recompuesto el poder. Esta recomposición o reterritorialización, sostengo en esta investigación, no ha sido total. Es decir, si bien gracias a un desarrollo vertiginoso en la tecnología y la infraestructura global de las comunicaciones se han reajustado ciertas relaciones de poder, también se han perpetuado valores que preceden a este orden global, lo que coopera con la crisis representacional ya mencionada. El mismo Lash afirma:

“La unidad cultural paradigmática en la sociedad mediática es la 'comunicación', que con su brevedad, velocidad y carácter efímero comienza a imponerse a la narración y el discurso como principio cardinal de la cultura. En rigor, esta lógica de la comunicación barre con la propia teoría, que en un sentido importante se convierte en 'teoría mediática'” (Lash, 2005, p. 13).

A esta emergencia de teorías mediáticas, se suman también diversas prácticas comunicativas. Y así, la crítica práctica de la comunicación pretende tejer vasos comunicantes entre la práctica y la teoría, que sobre todo en un campo como la comunicación, son indisociables. Así como hay visiones apocalípticas de la interconexión mundial por medio de sistemas informáticos y un sistema bancario, también hay visiones que pretenden rescatar la esperanza como premisa de imaginación, que no es sino la condición también para reabrir la historia. Si creemos que nada puede cambiar, que el mundo está condenado, que el arte y la educación nada pueden lograr para afectar positivamente la vida de las personas y las comunidades, entonces no hay acción que valga el esfuerzo. Para Jeremy Rifkin, por ejemplo, este mundo hiperconectado puede conducir a una nueva forma de empatía global.

“La nueva continentalización y la globalización desde abajo nos permiten completar la tarea de conectar a toda la especie humana e inaugura la posibilidad de ampliar la sensibilidad empática al conjunto de nuestra especie, así como a muchas otras especies que conforman la vida de este planeta" (Rifkin, 1996, p. 605).

En esta investigación le apuesto a esta idea desde el arte y la pedagogía orientada al arte, ambas basadas en un análisis del contexto mediático y el empuje de los medios más allá de sus usos ordinarios, de sus usos automatizados que condicionan las relaciones humanas y lo que nosotros podemos imaginar como posible en esta realidad que nos hemos creído como inmutable. El arte es uno de los dominios más poderosos porque precisamente juega con los límites de la imaginación, y esta visión es el sostén de este trabajo: un sostén que es a su vez estético, ético y político.

“La existencia del arte es la prueba concreta de lo que se ha afirmado abstractamente. Es la prueba de que el hombre usa los materiales y energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimiento y sistema muscular. El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente” (Dewey, 1943, p. 25).

Según la postura de Dewey, nuestra capacidad de incidir en el ambiente, desde la manipulación de la materia y no sólo el desarrollo de las ideas, entonces el arte puede ser uno de los tantos caminos, todos urgentes, para sanar o si no sanar, sí tratar la enfermedad que nos aqueja.

Un aparato es una máquina especial: una máquina significativa (Flusser, 2011). Esta investigación diseña máquinas significantes desde lo mediático: máquinas que rompen con las cadenas de condicionamiento de la sensibilidad. El esfuerzo comienza por la tesis misma, que es una máquina de máquinas, un aparato de aparatos. Siguiendo a Guattari:

“...los intelectuales y artistas no tienen nada que enseñarle a nadie (...) ellos confeccionan cajas de herramientas compuestas de conceptos, perceptos y afectos, de las que diversos públicos harán uso a su conveniencia” (Guattari, 1996, p. 157).

Esta tesis es, por lo tanto, una caja de herramientas. El problema de investigación, entendido como el condicionamiento de la sensibilidad por medio de instrumentos mediáticos, se convierte

en un impulso del diseño de las máquinas aquí desplegadas. Como indicaban Deleuze y Guattari, el problema “no es un ‘obstáculo’, es la superación del obstáculo, una proyección, es decir, una máquina de guerra” (Deleuze y Guattari, 1988: 369). Este es un esfuerzo que, desde la creación artística y la formación de artistas, desde la estética y desde la pedagogía, así como desde la propuesta de una lectura que desafíe paradigmas de producción mediáticas desde lo que denomino un arte documental (un arte que parta de métodos bien diseñados de investigación de la realidad) y una pedagogía centrífuga. En el centro, está la misma pregunta que se hizo Berardi en su momento, al pretender una nueva forma de crear conocimiento que desafíe al régimen contemporáneo: “podemos desenredar el conocimiento del sujetamiento semiótico del paradigma económico?” (Berardi, 2017, p. 221). Esta es una de las principales encrucijadas a las que se enfrenta esta investigación. Y la asume sin la intención de vencer a la hidra capitalista, tanto como una provocación desde la cual superar condicionamientos que permitan liberar primero, la imaginación, y segundo, la expresión. En la línea del pensamiento de Judith Butler:

“el poder impuesto sobre uno es el poder que anima la emergencia de uno, y al parecer no hay escapatoria de esta ambivalencia. De hecho, parece que no hay ‘uno’ sin ambivalencia, lo que significa que el desdoblamiento imaginario necesario para convertirse en un sujeto deja fuera la posibilidad de la identidad estricta. Finalmente, entonces, no hay ambivalencia sin pérdida como el veredicto de la sociabilidad, que deja rastro de su vuelta a la escena de la emergencia de uno” (Butler, 1997, p. 198).

Por esta razón, las máquinas de guerra, si bien no pueden contra las maquinarias de estado, los grandes dispositivos que gobiernan la mecanósfera, sí son líneas de fuga, fuerzas disruptoras en

el paisaje, fuerzas que fracturas los imaginarios y sus mecanismos de producción y preservación. Según la nomadología, esta visión de la máquina de guerra, instalada en la concepción del Dios Indra de la guerra, nos permite abordar otra conceptualización de la justicia, que en ocasiones muestra “crueldad incomprensible”, así como “piedad desconocida”, pero “pone de manifiesto otras relaciones con las mujeres, con los animales, puesto que todo lo vive en relaciones de devenir, en lugar de efectuar distribuciones binarias entre ‘estados’” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 360). Este paradigma del devenir versus la estatificación es fundamental para esta investigación y pretende reflejarse en la tesis misma. Así, aquí se pretende diseñar máquinas de guerra bajo la premisa que:

“un movimiento artístico, científico, ‘ideológico’, puede ser una máquina de guerra potencial, precisamente porque traza un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento, en relación con un filum. El nómada no define ese conjunto de caracteres, es ese el conjunto el que define al nómada, al mismo tiempo que la esencia de la máquina de guerra” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 422).

Lo anterior significa que hay una posibilidad de desplazar, así sea la imaginación o la expresión o la acción misma, de la norma marcada por las máquinas de estado. Al mismo tiempo, asumir que hay un devenir que empuja, que impulsa en el sentido de la emergencia de Butler. Por esto, esta investigación nace como urgencia y necesidad, por un lado, y en esta misma línea, por otro lado, es que se convierte en una investigación urgente.

El esfuerzo, por supuesto, supone un desequilibrio de uno mismo, del sitio de enunciación. Salir de lo que comúnmente se denomina “zona de confort” para situarse en un territorio de

turbulencia perpetuo. Esto implica, ante todo, asumir una serie de condicionamientos que marcan el ritmo de la rutina en el mundo contemporáneo.

“Si alguien desea oponerse a un sistema, debe concebir su naturaleza como precaria. Esta afirmación implica despertarse de una especie de hipnosis, fundir el mármol de las representaciones impuestas por la burguesía conservadora con el fin de ver el sistema vigente como una frágil *instalación*, un espectáculo, una representación convertida en realidad por la ideología” (Bourrand, 2015, p. 64)

Esta instalación y su fragilidad son desafiables tan sólo en tanto reconocidas como parte de un montaje y no como un estado de las cosas inamovible. La apuesta que aquí desarrollo supone explorar los medios de comunicación al límite de sí mismos, por ello hablo de un mirar y oír, por no decir percibir, al límite del tiempo: una ruptura de los paradigmas de representación (ruptura aunque sea simbólica, estética, con la finalidad de que a través de estas interferencias se inauguren grietas que permiten reimaginar la condición contemporánea). En este sentido, aquí suscribo a “la máquina como un recipiente que no está estriado hacia dentro, sino que está abierto al exterior y que está diseñado para comunicar” (Raunig, 2008, p. 88). El objetivo de las máquinas es comunicar, y el objetivo de las máquinas aquí diseñadas es ofrecer una crítica práctica de la comunicación: es decir, cuestionar la comunicación misma desde su práctica.

La conceptualización de las máquinas, entonces, es muy importante para este proceso. Para Raunig, los dos patrones de clasificación de la máquina como un movimiento social son Estado y comunidad, y “la máquina se posiciona contra la ‘artificialidad’ de la forma-Estado y su estriamiento interno, por lo tanto también contra la ‘naturalidad’ de la forma-

comunidad” (Raunig, 2008: 89). Busca entonces moverse entre las dos dimensiones de asociación para presentar alternativas a la vida en sociedad. Por supuesto, estas máquinas pueden ser objeto de represión y silenciamiento casi inmediato. No obstante, la posibilidad de transformación no queda clausurada. Es esta lucha incesante, como lo dije, la que da sentido a la emergencia de estas máquinas. Y por más mínima que sea la potencia disruptiva, el ejercicio de resistencia no claudica.

“Al igual que todas las máquinas, las máquinas abstractas son componentes productivos del capitalismo cognitivo: puede que sean cooptadas en el mismo momento que se realizan o imaginan, al poco de ser inventadas. Empero, su ambivalencia también implica que en cada pensamiento y en cada experiencia de inmanencia existen algunas posibilidades, aunque sean mínimas, de que surja un tipo de diferencia maquínica aún no cooptada” (Raunig, 2008, p. 107).

¿Qué diferencias maquínicas no cooptadas podemos generar? Estas diferencias hablan de ‘alternativas’, de ‘oportunidades’, de ‘posibilidades’. En un mundo donde sistemáticamente se cierran horizontes de imaginación de futuros, donde se cancelan alternativas de vida por el simple de hecho de negar su inserción en flujos económicos definidos por el capitalismo tardío, las variaciones, por mínimas que sean, ofrecen aportes únicos a la experiencia de vida. En este sentido, lo que está en seno de las variaciones de las máquinas de guerra son, en palabras de Deleuze y Guattari, “variables de contenido y de expresión” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 520). Estas variables afectan directamente la dimensión discursiva de la experiencia, nos permiten generar agenciamientos novedosos con el mundo que nos rodea.

Por agenciamiento hago referencia a potencias de imaginación, expresión y acción susceptibles de poner en movimiento vasos comunicantes. Lo anterior implica que el agenciamiento desde la crítica práctica de la comunicación consiste en una renovación de los lazos significantes.

“Un agenciamiento está tanto más próximo de la máquina abstracta viviente cuanto que abre y multiplica las conexiones, traza un plan de consistencia con sus cuantificadores de intensidades y de creadores por conjunciones que crean bloqueo (axiomática), organizaciones que crean estrato (estratómetros), reterritorializaciones que crean agujero negro (segmentómetros), conversiones en líneas de muerte (deleómetros)” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 522).

Al mismo tiempo, estamos hablando de una reconexión de la experiencia humana. Las máquinas, inevitablemente, se conectan con otras máquinas:

“Por eso toda máquina abstracta remite a otras máquinas abstractas: no sólo porque son inseparablemente políticas, económicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas —perceptivas, afectivas, activas, pensantes, físicas y semióticas—, sino porque se entrecruzan sus diferentes tipos tanto como su rival ejercicio. Mekanósfera.” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 522).

Esta concepción relacional de las máquinas es condición de posibilidad de una propuesta como la desarrollada en esta investigación. La noción de estratificación que está detrás de la filosofía de las máquinas en Deleuze y Guattari, permite también el correlato entre el campo de estudio en

general –la comunicación– y los caminos específicos por los que operacionalizo esta investigación: la memoria como principio de una teoría de la comunicación, y por lo tanto, el archivo como territorio de intervención de la crítica práctica de la comunicación.

“Los estratos tienen una gran movilidad. Un estrato siempre es capaz de servir de substrato a otro, o de repercutir en otro, independientemente de un orden evolutivo (...) Los ritmos remiten a esos movimientos interestráticos, que también son actos de estratificación. La estratificación es como la creación del mundo a partir del caos, una creación continuada, renovada. Y los estratos constituyen el Juicio de Dios. El artista clásico es como Dios: al organizar las formas y las sustancias, los códigos y los medios, y los ritmos, crea el mundo” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 512).

En cierto sentido, esta investigación apela a los movimientos interestráticos (de la imaginación, de la expresión, pero también de los cuerpos). Los movimientos interestráticos hablan de la flexibilidad y también fragilidad del arte en la actualidad: aunque parezca paradójico, y quizás lo es, la fragilidad en el artista, su capacidad de desplazarse, son estrategias contra la estratificación, que en el caso de la imaginación y la práctica creativa, equivalen al estancamiento. Las máquinas aquí diseñadas son máquinas nómadas en ese sentido, buscan una creación dinámica, así como una expresión capaz de vivir en fuga. De manera complementaria a la creación, la pedagogía viene a cerrar esta propuesta desde las estrategias de promoción de este movimiento perpetuo que busca incentivar la creación, contrario a la estratificación, que la congela.

Deleuze y Guattari hablan, en este terreno, sobre dos espacios, el espacio sedentario y el espacio liso (o nómada).

“el espacio sedentario es estriado, por muros, lindes y caminos entre las lindes, mientras que el espacio nómada es liso, sólo está marcado por ‘trazos’ que se borran y se desplazan con el trayecto” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 385).

Y en otro momento:

“El espacio liso es precisamente el de la más pequeña desviación: sólo tiene homogeneidad entre puntos infinitamente próximos, y la conexión de los entornos se produce independientemente de una determinada vía. Es un espacio de contacto, de pequeñas acciones de contacto, táctil o manual, más bien que visual como en el caso del espacio estriado de Euclides. El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin ‘medirlo’, y que sólo se pueden ‘explorar caminando sobre ellas’” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 376).

Estas distinciones son útiles para comprender el acercamiento al arte y la manipulación técnica que esta investigación defiende. La manualidad a la que apela el espacio liso supone una complicidad corporal del creador con la realidad que explora. Aquí despliego una serie de estrategias precisamente dirigidas a la reconexión de los cuerpos con el entorno. Las tres grandes máquinas (poética de la información, arte documental y pedagogía centrífuga) apuntan a una relocalización de la agencia en función de las emergencias del contexto. En este sentido, se privilegia la noción de la memoria como un motor de estas máquinas comunicativas: la memoria

activa por se la condición de posibilidad de vinculación con el entorno. Pero esta es una memoria viva, no una memoria petrificada; es una memoria caprichosa, no una memoria protocolaria.

El entendimiento del archivo, en esta tesis, concluye por tornarse capital: la viveza de nuestra memoria está determinada por la relación entre memoria y archivo. El archivo está en el germen de nuestra vida como especie memoriosa, como especie que produce registros de esta memoria constantemente y los inserta en este sistema de relaciones que es el archivo. El archivo es la condición de existencia de la sociedad histórica, la oportunidad de construir o reconstuir el futuro.

“Hemos visto que los archivos siempre han estado en el corazón de nuestra forma de vivir. Al estudiar cómo nos construimos en el eficaz y persuasivo aparato que es el archivo, y así aumentar nuestra vida diaria por medio del archivo, y sus rostros intercambiables (el museo, la biblioteca, el Internet), podemos por lo tanto aprender no sólo sobre quiénes somos, sobre cómo queremos leer el pasado, y sobre lo que esperamos ser en el futuro, y de nuevo, cómo cada vez más utilizamos el archivo para aumentar la vida misma y por lo tanto literalmente nos re-creamos en el archivo” (Giannachi, 2016, p. 25)

Hasta el momento no había hecho referencia a un contexto mediático específico, pero esta cita de Giannachi nos sitúa ya en una ecología mediática concreta, la ecología del internet y la mundialización de los modos de ser e interactuar entre nosotros y con el resto de las especies y realidades que nos rodean. Las máquinas que aquí propongo, aunque pretenden en su diseño

trascender el espacio-tiempo de su diseño, están dirigidas a este archivo contemporáneo, un espacio en perpetua disputa.

“The 21st-century archive is no longer a space of neutrality, where the subject is out into parenthesis; rather it is the place where the subject intervenes, speaks up, takes on the act of remembering, often sharing very personal memories, and so changing the way that a given history is recorded or understood. This kind of distributed, often communal (or community-generated), archive is the stage of multiple, individual and collective, often interconnected memory processes, where inter-documents are continuously produced and shared, and where, as part of that process, new (hi)stories are written that affect how particular moments in time are perceived in the environment we live in. It is in the apparatus of the archive that subjects become the historians of their own lives. It is also here that their performance, their deep mapping of the acts of memory, integral to these processes of historicization, and heritage regeneration, become spectacles, for others to see. Here, digital archives become not only archeological sites showing how knowledge is created through different forms of meditation but also architectures for social memory production, offering possible routes for individual and collective orientation into acts of remembrance of our pasts and yet un-lived presents that will affect the creation of our possible futures” (Giannachi, 2016, p. 91-92).

La transición al archivo digital nos ha comprometido todavía más con el espacio archivístico. Los cuerpos y los documentos parecen fundirse, compenetrarse, y, en este proceso, reconfigurarse. Para esta investigación el archivo es espacio de vida que sufre una transformación particular con la llegada de la economía digital (en su oposición a la economía escritural).

“This explains our obsession with the archive as creative memory architecture, repository for documents and system for the replay of documentation. The parasitic relationship between the scriptural and digital economy explains how the former’s spirit of accumulation and conformism affects the operation of the latter. (...) The accumulation of documents is still, and increasingly so, a mechanism through which power is generated. Future battles for power will unquestionably be about the control not only of the archives but also of the apparatus of the archive” (Giannachi, 2016, p. 183).

El territorio del archivo, entonces, está en disputa. Es una disputa que precede por supuesto la infraestructura global digital, pero que se ha agudizado con la llegada de los medios digitales. En esta arquitectura creativa de la memoria a la que hace referencia Giannachi es donde esta investigación se desenvuelve. Por esta razón, propongo la noción del “archivo como acontecimiento” como uno de los pilares conceptuales de esta estructura.

“We embody the archive only in the present. But by embodying the archive, we inhabit our past and adventure into our future. The archive is inextricably linked to our economy. This is not only because the archive,

especially, nowadays, the genomic archive, forms part of our economy but also because the archive will in all likelihood be the all-embracing apparatus through which the economy of the future will be managed. Object, people, sites, contents, ordering systems, histories, including medical histories but also values, whether cultural, social, political or medical, are dependent on the archive for interpretation, production, transformation and propagation. (...) To really advance our economy, our house, we need to become economists so as to regain control over the management (not just the use) of the archive for the letter entails the set of addresses that facilitate the production of and orientation within life itself” (Giannachi, 2016, p. 184)

Complementando la idea de Giannachi, aquí lo que hacemos es además desafiar la noción misma de la economía. No limitarla a los intercambios monetarios, a las transacciones financieras, sino regresar al origen del término y hablar de la administración del hogar: el archivo, entonces, nos remite a la forma en que habitamos el mundo. Y aquí, por habitar, entiendo también crear. Las máquinas que presento son eso: vehículos para habitar este mundo. Son, en parte, casas para la imaginación, para la expresión.

La realidad está en fuga. La realidad es esquivada, nos dice Trinh Minh-Ha: “La realidad huye, la realidad niega la realidad” (Minh-Ha, 1993, p. 101). Esta negación es una suerte de ocultamiento de lo evidente, al mismo tiempo que una invitación para su exploración y revelado. Las tres

máquinas de esta tesis son devotas de esta persecución, una persecución que, hemos de aceptar desde antes, nunca termina.

Para entender y relacionarnos con esta comprensión de la experiencia de la realidad, hay que entender también que no hay una sola historia, que la historia no fluye como nos enseñaron a muchos de niños: de un punto A a un punto B a un punto C, sin retorno, a la espera del predeterminado D. La conceptualización de una historia discontinua, que quizás empezó en el D hace siglos y seguirá con el A, para pasar al C y saltarse el B para nunca volver a él, y así (a)sucesivamente, es un imperativo cognitivo para emprender una investigación como ésta, una investigación que aborda el campo de la comunicación como un campo productor de historia, como un campo desde el cual, por medio de la intervención y producción de documentos, de reconfiguración constante de los archivos (del Gran Archivo fugitivo de la realidad), podemos recomponer las construcciones espacio-temporales de la experiencia. Por esta razón, esta investigación depende de lo disfuncional:

“El universo de lo *disfuncional* –el de las ideas rechazadas, de las cosas desechadas y de las formas de vida marginadas– sólo cobra pleno sentido dentro de una visión aleatoria de la Historia, según la cual todo lo que ocurrió *podría haber acontecido de otra manera*” (Bourrand, 2015, p. 91)

En este sentido, la investigación dedicada a las máquinas de guerra no se adentra en las formas legítimas y hegemónicas, no lo hace desde los medios de producción ni desde el análisis; por el contrario, revierte los modos de producción a fin de descubrir alternativas en el abordaje de la realidad. Por esta razón, la crítica práctica de la comunicación guarda un compromiso estrechísimo con las manifestaciones marginales; más todavía, la crítica práctica de la

comunicación habita los márgenes del campo, los desdibuja, los traza de nuevo, los vuelve a borrar. La marginalidad es una marginalidad siempre múltiple, como lo indica Badiou en su conceptualización de la historia: reabrir la historia es siempre reconocer la multiplicidad. Esta multiplicidad implica una “concepción *heterocrónica* del tiempo”, “representación del tiempo que evoca la *constelación*” (Bourrand, 2015, p. 77).

Hay varias ideas encontradas sobre el impacto de la infraestructura global de telecomunicaciones en la configuración espacio-temporal y las estructuras sociales. Aquí me alejo de los extremos ‘apocalípticos’ o ‘integrados’ para ocupar más bien un sitio crítico y proactivo, lo que supone que en la crítica práctica de la comunicación el análisis siempre es producto de la intervención de las esferas mediáticas, nunca de su contemplación distante de los fenómenos, sino de la participación disruptiva de los flujos. Para Lash, con la tecnología las formas de vida “se aplanan, se vuelven no lineales, se elevan en el aire” (Lash, 2005 : 43). Esto coincide con una conceptualización de los territorios comunicativos como mesetas de variación en la línea de la filosofía de máquinas que sostiene esta investigación, y consecuentemente, aquí la idea del rizoma no es un constructo teórico sino más bien un plan de vuelo o mapa de navegación.

La crítica de la información de Lash reconocía una ambivalencia en los órdenes de la información. En este caso, y como explico en distintos momentos de esta investigación, me alejo de la idea de una “sociedad de la información” bajo la premisa de que no hay sociedad fuera de la información. La tecnificación de la sociedad, que está asociada a un régimen financiero global, supone una aceleración de la circulación de datos. Esta sociedad de los datos acelerados, vivimos una paradoja apuntada por Scott Lash:

“diferenciación e indiferenciación al mismo tiempo. El flujo anárquico más simple y la diferenciación más compleja a la vez. Homogeneidad y heterogeneidad simultáneas. La mayor racionalidad y la mayor irracionalidad. Tal es la sustancia del orden de la información y de su crítica” (Lash, 2005, p. 364).

Este entorno supone una complejidad aumentada que invita a la ya mencionada redefinición de los horizontes disciplinares.

En este sentido, una investigación de 1974 es reveladora, al proponer, desde un campo que el autor denomina “paradigmatología” y que está dedicado al estudio de estructuras paradigmáticas, así como la posibilidad de trazar puentes entre dichas estructuras: “la paradigmatología como ciencia de las estructuras de razonamiento que varían de disciplina a disciplina, de profesión a profesión, de cultura a cultura, y en ocasiones de individuo a individuo” (Maruyama, 1974, p. 137). A mi parecer, esta ciencia es una ciencia basada principalmente en el estudio de procesos de comunicación y transmisión de las ideas, una aproximación que nos permite situarnos dentro de estos entornos de complejidad y diseñar planes de acción.

“The difficulty in cross-disciplinary, cross-professional and cross-cultural communication lies no so much in the fact that the communicating parties use different vocabularies or languages to talk about the same thing, but rather in the fact that they use different structures of reasoning. If the communicating parties remain unaware that they are using different structures of reasoning, but are aware of their communication difficulties

only, each party tends to perceive the communication difficulties as resulting from other parties' illogicality, lack of intelligence or even deceptiveness and insincerity. He may also fall into an illusion of understanding while being unaware of his misunderstandings" (Maruyama, 1974, p. 136).

Aquí tenemos una explicación muy aguda de posibles dificultades para el diálogo. Al estar orientando el esfuerzo al diseño de máquinas de guerra dirigidas a la expresión mediante el uso 'revolucionario' de medios (es decir, cuestionador de las propias prácticas y estándares de producción mediática, y no sólo de los discursos que ponen en circulación), esta tesis trabaja sobre problemáticas semejantes, problemáticas de incompatibilidad estructural que provocan violencia.

Si bien el objetivo de las máquinas de guerra podría considerarse como una propuesta demasiado abstracta, que peca de teórica en contradicción franca con la operación anhelada en la crítica práctica de la comunicación, la defensa de esta tesis invita precisamente a todo lo contrario: hay resultados observables, palpables, manifestaciones que se insertan en los flujos cotidianos, en los modos de producción y significación de la realidad, esa realidad esquiva que nos marca como individuos.

“Un cuerpo no se reduce a un organismo, como tampoco el espíritu de cuerpo se reduce al alma de un organismo. El espíritu no es mejor, pero es volátil, mientras que el alma es gravífica, centro de gravedad (...) Estamos ante algo que no se reduce ni al monopolio de un poder orgánico ni a una representación local, sino que remite a la potencia de un cuerpo turbulento

en un espacio nómada (...) Lo que queremos decir es que los cuerpos colectivos siempre tienen márgenes o minorías que reconstituyen equivalentes de máquinas de guerra, bajo formas a veces inesperadas, en agenciamientos determinados tales como construir puentes, construir catedrales, o bien emitir juicios, o bien hacer música, instaurar una ciencia, una técnica” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 372-373).

Las manifestaciones palpables que se diseñan en esta investigación a partir constructos en apariencia tan volátiles y etéreos dependen exclusivamente del uso de medios de comunicación para la producción de imágenes, sonidos y textos de carácter crítico. El componente crítico proviene de los mecanismos de exploración de la realidad, de las metodologías que denomino documentales (de trabajo con registros de archivo y la producción de registros). En este sentido, la poética de la información es el primer momento (anatomía y generación de relaciones entre formas), el arte documental propiamente es el segundo (la operación e implementación de estrategias artísticas que recurren a las artes en medios y a la arqueología de los medios), y finalmente, la pedagogía centrífuga como el motor de la formación de productores de arte crítico; estas tres dimensiones componen la crítica práctica de la comunicación. Esta crítica práctica es la que incide en el cuerpo desde la ruptura nómada o desterritorializante, desde la inserción del misterio en el ministerio, desde el descubrimiento y la curiosidad que alimentan la intuición sobre la certeza inamovible de las instituciones.

Al pensar en el uso radical de medios de comunicación, estas máquinas de guerra que nos permiten ver y oír al límite del tiempo, habremos de reconocer también que en la nomadología

hay una propuesta de entendimiento tecnológico que es de utilidad para el nivel operativo de esta investigación:

“Se podrá hablar de un filum maquínico, o de una familia tecnológica, cada vez que nos encontremos ante un conjunto de singularidades, prolongables por operaciones, que convergen y hacen converger en uno o varios rasgos de expresión asignables” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 407).

En otras palabras, el filum maquínico es una genealogía de las máquinas, lo que en este espacio de propuesta entrelazo con las ideas y prácticas de la arqueología de los medios como un dispositivo de disrupción de las lógicas meramente comerciales de aproximarse a los medios. Estas lógicas se refieren a la producción y no sólo al consumo de tecnología o, en su defecto, de formas artísticas y mensajes (o formas comunicativas). Al adentrarse en las genealogías tecnológicas se pueden inventar interconexiones productivas entre formas tecnológicas y narrativas. Este trabajo lo instalo en lo que Deleuze y Guattari denominaron semiótica afectiva, “que implicaría sobre todo: 1) firmas como marcas de pertenencia o de fabricación; 2) cortos mensajes de guerra o de amor” (1988, p. 404). La nomadología, que entre sus métodos tendría el esquizoanálisis, la tensión de los cuerpos sin órganos, buscaría trabajar en estas marcas de pertenencia o fabricación mediante el uso limítrofe de los aparatos, mediante el empuje de las fronteras del lenguaje, al tiempo que incide directamente en el dominio de lo afectivo por medio de vibraciones amorosas: vibraciones que le apuestan a la vida en un mundo gobernado por la necropolítica. Si el esquizofrénico se caracteriza por una crisis del sentido, por una caída en la desrealización, entonces un trabajo que de menos metafóricamente recurre a la noción de la esquizofrenia para ofrecer lecturas críticas de la realidad estará orientada precisamente al desafío

de las convenciones por momentos absurdas, disparatadas y delirantes que gobiernan el capitalismo salvaje que nos devora a dentelladas feroces. Al centro de esta batalla ensangrentada y pasional, esta investigación está irremediabilmente sujeta a la tensión constante entre fuerzas instituyentes, estatales, y máquinas que irrumpen en el sentido, máquinas de guerra emancipadoras: “Entre la guerrilla y el aparato militar, entre el trabajo y la acción libre, los préstamos siempre se han hecho en los dos sentidos, para una lucha tanto más variada” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 405). Esta lucha, en este caso, está dirigida principalmente a los horizontes de imaginación: cómo desafiar las cadenas impuestas por los regímenes de significación, cómo impulsar visiones del mundo novedosas, alternativas de vida a lo que se nos vende como la única salida posible, la muerte de todo que este fuera del sistema voraz bajo el cual operan la economía y la política, y por ende la cultura, en la actualidad.

Esta tesis emerge como un muestrario científico-artístico. Como ya lo mencioné, contiene 3 grandes conjuntos de muestras de lo que he denominado una “crítica práctica de la comunicación”. Estas muestras son máquinas en el sentido ya enunciado: aparatos de intervención, de resignificación del mundo.

Desde la perspectiva de Paulo Freire, la “reflexión crítica sobre la práctica se torna una exigencia de la relación Teoría/Práctica sin la cual la teoría puede convertirse en palabrería y la práctica en activismo” (Freire, 1996, p. 24). Esta investigación pretende trascender el activismo y la palabrería por medio de consolidar una teoría-práctica que sustente una aproximación viva al campo de la comunicación, un campo que se define por su activación constante. Al mismo tiempo, dentro de un contexto en el que las dinámicas de producción del conocimiento están

cooptadas por los intereses económicos y políticos de grandes corporaciones, donde la realización personal se ve condicionada por un utilitarismo al servicio de cadenas de producción, donde la comunicación y la expresión están atadas a estándares tecnológicos que limitan el potencial expresivo del ser humano, la crítica práctica de la comunicación pretende utilizar la experimentación y el pensar-actuar crítico como una base para procurar la autonomía en la producción de conocimiento. Según Bifo, esta debe ser una de las tareas centrales del mundo contemporáneo:

“Preservar la autonomía del conocimiento es el asunto más importante de nuestro tiempo. Es la única forma de superar la devastación corporativa del mundo y la guerra civil global por la identidad. Es el horizonte de posibilidad de nuestro tiempo” (Berardi, 2017, p. 214).

La propuesta de Berardi genera una profunda resonancia en la investigación que aquí desarrollo. Lo hace desde múltiples ejes, entre ellos al definir a los protagonistas de lo que él denomina el intelecto general:

“Llamo al artista, ingeniero y economista los principales personajes de la tabla denominada el intelecto general. Su historia es el núcleo de la dinámica social de la vida intelectual. (...) El artista habla el lenguaje de la conjunción: en la creación artística, la relación entre signo y significado no está fijada por convenciones sino desplazada pragmáticamente y constantemente renegociada” (Berardi, 2017, p. 218).

En este sentido, la crítica práctica de la comunicación apuesta a una labor anclada en el trabajo del artista en medios, aquel capaz de desmontar los horizontes de significado impuestos por las

dinámicas de poder, con la finalidad de renovar lo que consideramos como posible o imposible. Lo anterior supone también una postura ética, una postura que reconoce que “el mundo no es un laboratorio de anatomía ni los hombres cadáveres que deban ser estudiados pasivamente” (Freire, 1970, p. 173). Hay pues una corresponsabilidad, una compenetración en el trabajo de intervención artística que aquí planteo desde los tres componentes de la crítica práctica de la comunicación: poética de la información, arte documental y pedagogía centrífuga.

Cuando pensamos en la separación de teoría y práctica, en comunicación o en cualquier otra disciplina, olvidamos que la escritura misma de teoría es ya una dimensión de la práctica. Más aún, en esta investigación, al hablar de comunicación planteo que la formulación de las teorías de la comunicación de corte crítico no pueden desprenderse de una práctica crítica, involucrada con el uso de los medios. En este sentido, la producción y la práctica del conocimiento forman parte de una misma composición.

“Production of knowledge and the practice of knowledge are not exclusive of each other but inextricably linked, entwined, latticed and in a discursive, dialectic relationship enabled through the mentality of artistic research –a mentality that invites practitioners to reconceive pedagogic strategies and methodologies which revitalises the possibilities for, in this case, film as a language and not simply or rather singularly as a vehicle for storytelling.” (Mistry, 2017, p. 45).

En esta perspectiva, Mistry ofrece una lectura particular del lenguaje filmico, pero también aquí hablamos del lenguaje mediático en su sentido más amplio, en el que la producción y práctica del conocimiento son interdependientes.

Esta postura coincide con la conceptualización de Deleuze y Guattari de ‘ciencia excéntrica’, en su tratado de nomadología que es el mismo espacio de reflexión que da luz a las máquinas de guerra, pilar conceptual de esta investigación. Ciencia excéntrica: 1) modelo hidráulico, no sólido; 2) modelo de devenir y de heterogeneidad, opuesto a la estabilidad, eternidad, identidad, constancia; 3) declinaciones curvilíneas tendientes a espirales; 4) modelo problemático y no teoremático: “las figuras sólo son consideradas en función de los afectos que se producen en ellas, secciones, ablaciones, adjunciones, proyecciones” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 368).

Esta conceptualización es clave para la crítica práctica de la comunicación como una ciencia excéntrica, una ciencia nómada. Los tres componentes que marcan la estructura de esta tesis (poética de la información, arte documental y pedagogía centrífuga), se estructuran bajo el modelo problemático de la ciencia excéntrica, un modelo que parte de su propio cuestionamiento para superar sus cadenas: “es como si el ‘científico’ de la ciencia nómada estuviera atrapado entre dos fuegos, el de la máquina de guerra que lo alimenta y lo inspira, el del Estado que le impone un orden de razones” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 369). El modelo nunca estará libre del todo, esta es una lucha constante, una lucha que busca relocalizar los sitios de imaginación y enunciación perpetuamente, con el fin de que la producción de conocimiento (que involucra tanto intuiciones teóricas como manifestaciones artísticas) nunca se congele. Esta idea se resiste a la conceptualización de la ciencia y del arte como una institución, concibiendo más bien a la ciencia y al arte como productores de intuiciones.

“La ciencia real es inseparable de un modelo ‘hilomórfico’, que implica a la vez una forma organizadora para la materia y una materia preparada

para la forma; a menudo se ha mostrado cómo este esquema derivaba no tanto de la técnica o de la vida como una sociedad dividida en gobernantes - gobernados, luego en intelectuales - manuales. Lo que lo caracteriza es que toda la materia se sitúa del lado del contenido, mientras que toda la forma se sitúa en la expresión. Diríase que la ciencia nómada es más sensible a la forma inmediata a la conexión del contenido y de la expresión por sí mismos, teniendo cada uno de estos dos términos forma y materia. Por eso para la ciencia nómada la materia nunca es una materia preparada, así pues, homogeneizada, sino que es esencialmente portadora de singularidades (que constituyen una forma de contenido)” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 374-375).

Entonces, la crítica práctica de la comunicación está alineada con el impulso de la ciencia nómada, un impulso que busca desafiar las fuerzas que congelan la imaginación, la expresión y, con esto, los horizontes de posibilidad. La ciencia nómada, estoy convencido, es el camino para procurar la autonomía en la producción del conocimiento, por mantener vivas las inteligencias que conforman las instituciones, por prevenir que las sensibilidades se petrifiquen bajo los estándares de producción de la industria. La ciencia nómada es el pilar de los tres componentes de esta investigación, particularmente la pedagogía centrífuga como expresión última o más avanzada de la crítica práctica de la comunicación. Al hablar de ciencia nómada nos referimos, en la línea de las descripciones de Deleuze y Guattari, a una actitud científica:

“Habría que oponer dos tipos de ciencias, o de actitudes científicas: una que consiste en ‘reproducir’, otra que consiste en ‘seguir’. Una sería de

reproducción, iteración y reiteración; otra sería de itineración, el conjunto de las ciencias itinerantes, ambulantes” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 377).

Esta itineración se suscribe también a las implicaciones de la conceptualización del conocimiento visto como práctica:

“What might knowledge look like when viewed as a practice? How might knowledge be described when seen as a practice? I would like to suggest that rather than being a dusty repository of artefacts, documents and catalogued evidence, the archive as an institution is a veritable hive of activity and productivity” (Mistry, 2017, p. 27).

La crítica práctica de la comunicación, en concordancia con la visión del archivo como una colmena, como un territorio vivo y en transformación, un territorio que, desafiando la postura de Mistry, es más cercano a la intuición que a la institución, reconoce en el archivo el principal campo de desenvolvimiento, como se ahonda principalmente en la segunda parte de esta tesis, dedicada a la conceptualización y ejemplificación de lo que denomino un arte documental. Al mismo tiempo, la crítica práctica de la comunicación pretende reivindicar el lugar de la pedagogía en la producción de conocimiento.

“(…) the relationship between research, practice and pedagogy is neither successive nor does it consist of tidily compartmentalised procedures, and (..) we cannot assume that there is shared understanding of what constitutes practice and/or research and its further implications for pedagogy. Additionally, it is necessary to dissuade the conceit (orpremise) that all practice can be conceived as systemic forms of pedagogy which

always operate from a position of stability of knowledge” (Mistry, 2017, p. 15).

En continuación con las ideas de la nomadología, lo anterior implica una transición de un modelos estático de producción del conocimiento hacia un modelo turbulento:

“De la turba al turbo: es decir, de las bandas o manadas de átomos a las grandes organizaciones turbulentas. El modelo es turbulento, en un espacio abierto en el que se distribuyen las cosas-flujo, en lugar de distribuir un espacio cerrado para cosas lineales y sólidas. Esa esa la diferencia entre un espacio liso (vectorial, proyectivo o topológico) y un espacio estriado (métrico): en un caso ‘se ocupa el espacio sin medirlo’, en el otro ‘se mide para ocuparlo’” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 368).

La ocupación del espacio sin la obsesión sobre su medición, un espacio proyectivo que permite trazar, borrar, retrazar planos de acción e imaginación, es una de las principales finalidades de la crítica práctica de la comunicación. La hipótesis consiste en que la experimentación sobre los espacios lisos nos permite desarrollar nociones sobre lo que es y no posible para la imaginación y la expresión, y así, lo que es y no posible para el mundo. Aquí, la posibilidad implica una posibilidad siempre abierta por medio de la experimentación, la experimentación que es la puesta en jaque de la estabilidad de las formas mediáticas, de las modalidades de comunicación, a esto hace referencia una crítica práctica de la comunicación, por lo cual sintoniza con la desterritorialización como principio organizativo de su desplante.

“Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace después, como en

el migrante, ni en otra cosa, como en el sedentario (en efecto, la relación del sedentario con la tierra está mediatizada por otra cosa, régimen de propiedad, aparato de Estado...). Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización. La tierra se desterritorializa ella misma, de tal manera que el nómada encuentra en ella un territorio. La tierra deja de ser tierra, y tiende a devenir un simple suelo o soporte” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 386).

Estos suelos o soportes pueden ser también los medios: los soportes son soportes de imaginación, actualizados en actos expresivos. Partimos de tres momentos claves (poética de la información, arte documental y pedagogía centrífuga) pero esto sólo con la finalidad de esta tesis, como tres suelos de desarrollo de las hipótesis de transformación que he desarrollado, y no con la intención de clausurar la crítica práctica a estas tres áreas. Para la crítica práctica de la comunicación “no hay docencia sin disenso” (Freire, 1996) así como no hay arte sin resistencia ni comunicación sin transformación. En consonancia con lo que dice Dewey:

“La expresión rompe las barreras que separan a los seres humanos. Como el arte es la forma más universal del lenguaje, puesto que está constituido, aun independientemente de la literatura, por las cualidades comunes del mundo público, es la forma más universal y liber de comunicación. Toda experiencia intensa de amistad y afección se completa artísticamente (...) El arte es la extensión del poder de los ritos y ceremonias que unen a los hombres, en una celebración compartida, a todos los incidentes y escenas

de la vida. Este oficio es la recompensa y el sello del arte. Que el arte une al hombre y a la naturaleza, es un hecho familiar. El arte hace también a los hombres conscientes desunión en su origen y destino” (Dewey, 1943, p. 240).

Confío en que este primer momento teórico, el momento del nacimiento de la crítica práctica de la comunicación, debe dedicarse al arte desde los medios por las razones que Dewey establece arriba. En un mundo donde el horizonte de posibilidad parece más sombrío que nunca, el arte puede ayudar en la renovación de las posibilidades para construir un mundo en común. Siendo el arte en medios aquel que recurre a las tecnologías de comunicación como artefactos narrativos, la crítica práctica de la comunicación desde este sitio nos ayuda a desafiar los estándares de comunicación, siendo estos condicionamientos de la expresión y la imaginación, y por medio de la experimentación ayudar a la reinención de apropiaciones tecnológicas que impulsen la vanguardia expresiva.

1. Poética de la información.

1.1. Máquina(s). Dispositivos críticos para un mundo programado.

Programados. Nuestros actos, nuestros sueños, nuestros temores. Programados. Como salidos de la imaginación de Čapek: viajamos por conductos cerrados, el mundo es un condicionamiento, nosotros autómatas replicables. ¿Irremediable? No lo creo. Si gustan, llámenme ingenuo: hay que romper el miedo, el miedo a hacer de la vida una lucha. Vilem Flusser argumenta que “la comunicación humana es una técnica artística dirigida contra la soledad frente a la muerte”, “un proceso dirigido contra la tendencia entrópica de la naturaleza” (2002, p. 6). Hay dos miradas, una científica y otra poética, detrás de la postura de Flusser. El individuo salta fuera de sí en un grito de auxilio, el grito del poeta. Al mismo tiempo, el individuo se relaciona con el mundo para continuar la línea evolutiva de la especie, más allá de su realidad única, este es el gesto del científico. En todos nosotros vive un poeta y un científico, y esta investigación pretende recuperar ambos espíritus en aras de fortalecer la propuesta de una crítica práctica de la comunicación.

Una de las particularidades de la comunicación humana para el mismo Flusser consiste en la conformación de una segunda naturaleza, o en términos de Edgar Morin, una “humanidad de la humanidad” (2009); segunda naturaleza que nos invita a “olvidar nuestra ‘primera naturaleza’ (el mundo significado)” (Flusser, 2002, p. 4), para instalar nuestra experiencia en el

tránsito de los significados. No hay hechos, hay significaciones. En esto consiste la comunicación cultural para Flusser, lo que yo denomino un posicionamiento recursivo sobre la tendencia entrópica del universo. Es decir, una dislocación de la existencia instintiva propia del resto de los animales que, a partir de una performatividad nominal (es decir, de actos significantes), ubica a la inteligencia y sensibilidad humanas en un tiempo-espacio distinto del resto de los seres vivos. Esto supone que la práctica comunicativa es una práctica neguentrópica, un epifenómeno incitado por la acción humana que si bien está sujeto al caos, al desgaste, a la muerte, se despliega sobre la entropía universal casi como un gesto —ahora sí— poético del ser humano para resistir el absoluto sinsentido de nuestra existencia. Es gracias a la comunicación que podemos sentirnos tan especiales, nombrar poéticamente nuestras experiencias, encontrar sentido en el vacío.

El salto al vacío demanda una plena confianza en los esquemas de sentido. Estos esquemas de sentido se pueden identificar con el sistema de enunciados que Foucault denominó “archivo” (2002). El sistema de enunciados que dan sentido a la cultura dependen de dinámicas de acumulación: es decir, leyes que permitan la conservación de algunas unidades de sentido y el olvido o descarte de otras. Así como unidades de sentido, el archivo depende de patrones de relaciones. Esta investigación se concentra no sólo en las unidades de sentido sino en sus formas de relacionarse para construir una maquinaria significativa o, en términos más acabados, un programa de producción de sentido. El programa de producción de sentido es ese aparato masivo en el que todos estamos inmersos. Este programa de producción de sentido está definido no nada más por sus unidades significantes o sus sistemas de relaciones, sino primordialmente por sus modos de producción. Los modos de producción inciden sobre el carácter de las unidades de

sentido y los módulos que se configuran a partir de las relaciones entre ellas. Este programa es, antes que todo, un sistema de comunicación.

El término programa, independientemente del contexto de la discusión, desde su significado evoca una implicación discursiva: deriva del griego *programma*, que significa pronunciación o edicto público. En este sentido, todo programa es una forma de comunicación, y no cualquier forma de comunicación, sino una manifestación de naturaleza pública. Lo anterior es de suma relevancia para esta investigación. Cuando aquí hablo de un programa de producción de sentido no me refiero, en realidad, a una proclamación individual en un entorno público, o al proclamación de un grupo de poder. Contrariamente, este programa de producción de sentido es una norma de operación, es una máquina o un aparato –máquina significante– en términos de Flusser (2002), que interviene en millares de proclamaciones diarias tanto de líderes o miembros de las élites, como por parte de personas ordinarias que replican los modos discursivos de esta fuerza de gobernanza que define nuestra valoración del mundo y nuestras facultades expresivas. En este sentido, vale mucho la pena retomar la idea de Flusser que la comunicación humana sucede entre dos dinámicas fundamentales: la acumulación y la producción (2002, 2013). Es en la tensión entre estas dos dinámicas donde el archivo, como aquel terreno común de la humanidad define sus límites, sus zonas oscuras, sus horizontes de posibilidad, va evolucionando con la historia de las civilizaciones.

Por un lado, la acumulación define la configuración temporal y espacial de la comunicación como una manifestación cultural, lo que da identidad a la comunicación humana sobre la comunicación de otros seres vivos. Esto es, para Flusser, la cultura es lo propio de la forma de relacionarnos como humanos entre humanos y con el mundo que nos rodea. La

acumulación como fundamento del desarrollo cultural –la creación de archivos nacionales, de bibliotecas, de museos, de fondos documentales, de publicaciones científicas– es el principio evolutivo de las sociedades humanas. Esta acumulación no depende únicamente, como sugerí anteriormente, de ir sumando unidades de sentido, dejando fuera otras. Implica también una relación entre estas unidades y un sistema de producción de las mismas. Esto que he llamado el programa de producción de sentido, como la denominación misma lo indica, supone una serie o concatenación de las cadenas de sentido y todos los que formamos parte de ella. En otras palabras, siguiendo al mismo Flusser y a la anotación etimológica provista, vivimos en un mundo programado en tanto hay una imposición discursiva que gobierna nuestras acciones. Esta tendencia programática, de algún modo, siempre ha estado presente, es propia de la “segunda naturaleza” del humano, de la “humanidad de la humanidad”; no obstante, en los últimos dos siglos, la acción humana se ha tecnificado a tal extremo que las dinámicas de producción de sentido se han automatizado y estandarizado cada vez más.

“En las formas tecnológicas de vida comprendemos el mundo por medio de sistemas tecnológicos. Como creadores de sentido, actuamos como *cyborgs* y más como interfaces de humanos y máquinas: conjunciones de sistemas orgánicos y tecnológicos. Los sistemas orgánicos trabajan según un modelo fisiológico. Los sistemas tecnológicos según un modelo cibernético. Los sistemas cibernéticos autorreguladores actúan mediante el ejercicio de las funciones de inteligencia, comando, control y comunicación. No nos fusionamos con ellos, pero enfrentamos nuestro

medio ambiente en interfaz con los sistemas tecnológicos” (Lash, 2005, p. 42).

Esta hibridación no es por sí misma un condicionamiento; es más bien, como lo indicó en su momento el hasta hoy incomprendido y mal leído Norbert Wiener, un arma de doble filo (1988). El modelo cibernético se ha instalado no tanto desde las premisas de Wiener, que junto con el mexicano Arturo Rosenblueth buscaron integrar el dominio semántico en sus estudios de la información, sino más bien bajo los principios de conexión sociotécnicos que implementó el gobierno norteamericano desde mediados del siglo XX. Estos modelos se basan en la confirmación incesante de un modo de producción (el capitalista y sus avatares) cerrando cada vez más el espacio para modos alternativos de producción en todos los aspectos (producción de sentido, de bienes, e incluso de arte; el arte, no debe sorprendernos, está sumergido en estas cadenas conectivas de producción de valor monetario).

Consecuentemente, Flusser afirma que la segunda dinámica constitutiva de la comunicación humana, la dinámica productiva, se ha visto limitada o, incluso, aniquilada (Flusser, 2013). Lo anterior, además, se relaciona con los valores detrás del mundo altamente tecnificado. Estos valores son los valores del capitalismo tardío, el capitalismo financiero de la economía digital: concentración de la riqueza, explotación irracional de los recursos, explotación consciente de los cuerpos y las mentes con la sola finalidad de la acumulación del capital. Una vida ficticia: el capital es el signo por excelencia, el signo transformado en materia o, como dice Berardi, la materia transformada en signo.

“La financierización y la virtualización de la comunicación humana están entretejidas de manera evidente: gracias a la digitalización de los

intercambios, el paradigma financiero se convierte en un virus social que se esparce por doquier, transformando las cosas en símbolos. La espiral simbólica de la financierización está absorbiendo y engullendo el mundo de los objetos físicos, de las habilidades concretas y el conocimiento” (Berardi, 2002, p. 40).

La única manera de dar un giro a la propagación de este avance voraz del “virus social de la financierización” es instalándonos en las dinámicas productivas de la comunicación, desafiar la repetición incesante de modelos monolíticos de representación que nos imponen la falsa noción de que no hay otro sistema posible más que el del capitalismo financiero, son sus órdenes de explotación normalizados, nos hacen creer constantemente que no hay otra forma de relacionarnos entre nosotros, que las marcas y el consumo son el vehículo hacia la libertad humana. La comunicación humana como acumulación apela precisamente a ello, mientras que la dinámica de producción apunta en sentido contrario: inventar no sólo nuevas unidades de sentido, no sólo nuevas relaciones entre estas unidades renovadas, sino también medios para crearlas. Esto es la poética de la información.

Entonces, el principio de la poética de la información es fomentar agenciamientos creativos. Tomo la noción de agenciamiento de Deleuze y Guattari:

“Llamaremos agenciamiento a todo conjunto de singularidades y de rasgos extraídos del flujo —seleccionados, organizados, estratificados— a fin de converger (consistencia) artificialmente y naturalmente: un agenciamiento, en ese sentido, es una verdadera invención. Los agenciamientos pueden agruparse en conjuntos muy amplios que constituyen ‘culturas’, o incluso

‘edades’; pero no por ello dejan de diferenciar el filum o el flujo, dividiéndolo en otros tantos filums diversos, de tal orden, de tal nivel, y de introducir las discontinuidades selectivas en la continuidad ideal de la materia-movimiento” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 408).

Los agenciamientos son invenciones pues permiten dislocaciones del flujo maquínico al que aquí hago referencia. Los agenciamientos son también posibilidades de reordenamiento, es decir, momentos donde un agente particular tiene la capacidad de renovar sus relaciones con el mundo. Cuando retomo de Deleuze y Guattari “convergencia artificial”, o la creación de un plano de consistencia, propongo imaginar el agenciamiento como la capacidad o, mejor dicho, el poder de un agente o grupo de agentes de visualizar un camino alternativo. Con camino alternativo no quiero decir más que un orden distinto al orden establecido. Esta es la “discontinuidad selectiva” a la que hace referencia la cita anterior. Una discontinuidad es posible, sin olvidar reconocer que será irremediablemente selectiva: el agenciamiento sólo podrá interferir de manera discreta en el fluir maquínico, genera pequeñas interferencias, grietas o ventanas de posibilidad. Ahí consiste la verdadera potencia de lo propuesto en esta investigación: crear microespacios de excepción, pequeños espacios de libertad desde los cuales pensar en otros modos de configuración de la pasión humana.

“Los agenciamientos son pasionales, son composiciones del deseo. El deseo no tiene nada que ver con una determinación natural o espontánea, sólo agenciando hay deseo, agenciado, maquinado. La racionalidad, el rendimiento de un agenciamiento no existe sin las pasiones que pone en

juego, los deseos que lo constituyen tanto como él los constituye a ellos” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 401).

En consecuencia, cuando hablo de condicionamiento de la pasión por medio de un paradigma financiero, suppongo una composición del deseo atada a los esquemas de valor de dicho sistema económico. La noción de composición es fundamental para entender otras nociones, como es la de orden. Particularmente cuando en esta investigación apuesto por un acercamiento al arte como eje de intervención de lo real. Recomponer el deseo implica una recomposición del arte. Hay que decirlo: no es, nunca, una recomposición definitiva, todo lo contrario –la recomposición como principio de intervención.

Nuestra lengua está encadenada. Nuestra lengua como lenguaje y como músculo. Que nuestra lengua esté encadenada no es cosa menor, es lo único que tenemos: sin lengua, morimos al nacer. Sin grito, no hay futuro, ni pasado, ni se diga, ni se llore, el presente. La máquina tecnolingüística, según Bifo, es la madre de las máquinas contemporáneas.

“La financierización de la economía debe verse como el proceso de supeditación de la comunicación y la producción a la máquina lingüística. La economía fue invadida por los flujos semióticos inmateriales, y transformada en un proceso de intercambio lingüístico; simultáneamente, el lenguaje fue capturado por la máquina digital-financiera y transformado en segmentos operacionales conectivos y recombinantes. La máquina tecno-lingüística constituida por la red financiera actúa como un organismo vivo, y su misión es la de desecar el mundo” (Berardi, 2002, p. 43)

Desecar este mundo, de por sí enfermo (Debord, 2006), o mejor, continuar enfermando el mundo y contaminar también la capacidad de los humanos de reaccionar ante sus propias atrocidades. Hemos llegado a un punto de la historia humana que rasga los límites de su conclusión material, pero somos incapaces de percatarnos de ello precisamente porque vivimos en la esfera inmaterial del valor financiero. La obra de arte ha caído en esa esfera también, dejando fuera del lugar el campo de lo espiritual. La comunicación parece un intercambio de divisas: valor de cambio rige las formas de interacción. Cuando el valor de cambio rige las comunicaciones, toda comunicación se transforma en utilitaria. Así, no sólo las lenguas, sino los cuerpos están encadenados, las pasiones también.

La máquina tecnolingüística condiciona la capacidad de nombrar la experiencia humana, reduciendo la existencia a un indicador económico o, en el mejor de los casos, demográfico: un consumidor menos, un hombre, una mujer menos; en ambos casos, estadísticas, variaciones en los *targets*. La vida humana como vida mercantil.

Pero la máquina tecnolingüística, disfrazada de hada madrina de la comodificación de la experiencia, es una máquina por demás violenta. La máquina tecnolingüística es el rostro de la máquina de estado contemporánea, máquina opresora, máquina silenciadora; aquí debemos entender al Estado por el cuerpo colectivo y afásico de fuerzas que gobiernan los mercados, y por lo mismo, que incluyen actores mucho más diversos que solamente agentes de las instituciones públicas. Corporaciones, marcas, incluso agencias publicitarias que utilizan los mismos recursos del arte para la intervención de la imaginación de los individuos.

Desde mi perspectiva, la publicidad se confirma como uno de los aparatos más potentes de la máquina tecnolingüística. La publicidad incide directamente en las fuerzas del deseo:

domina sobre nuestros impulsos, sobre nuestro poder como agentes volitivos. Si las fuerzas del deseo son el motor de la expresión, la máquina tecnolingüística condiciona primordialmente las facultades expresivas del ser humano. Aplana nuestras pasiones, homogeneiza las manifestaciones individuales y transforma un terreno variable y vivo en una cárcel estratificada y estandarizada. La crítica práctica de la comunicación trabaja en el terreno del deseo por medio de agenciamientos, por medio de infundir potencialidades. Dicen Deleuze y Guattari: “en el deseo no hay ninguna pulsión interna, sólo hay agenciamientos. El deseo siempre está agenciado, el deseo es lo que el agenciamiento determina que sea” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 233). Si los agenciamientos programados por la máquina tecnolingüística someten la expresión, reducen los espacios de autonomía y autenticidad, entonces resulta indispensable encontrar fórmulas para des-programarlos.

Aquí resulta útil traer a discusión la diferencia entre arma y herramienta:

“Las armas y las herramientas siempre se pueden distinguir según su uso (destruir hombres o producir bienes). Y si bien esta distinción extrínseca explica ciertas adaptaciones secundarias de un objeto técnico, no impide una convertibilidad general entre los dos grupos, hasta el extremo de que parece muy difícil proponer una diferencia intrínseca entre armas y herramientas” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 397).

Primero: existen máquinas que crean, otras que destruyen. Segundo: todas las máquinas (potencialmente) pueden crear o destruir, dependerá de la apropiación que llevemos a cabo.

Además:

“La herramienta está esencialmente unida a una génesis, a un desplazamiento y a un consumo del afuera, que encuentran sus leyes en el trabajo, mientras que el arma sólo concierne al ejercicio o a la manifestación de la fuerza en el espacio y en el tiempo, de acuerdo con la acción libre. El arma no surge del cielo, y supone evidentemente producción, desplazamiento, gasto y resistencia” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 400).

Con la idea anterior, entiendo que las herramientas, como las armas que también pueden ser herramientas, tienen una genealogía. Esta genealogía supone unas leyes de trabajo. Así, las reglas de instrumentación suponen cadenas productivas, la canalización de la energía humana y la creación de cadenas o patrones de valor que den sentido a esta energía invertida.

La máquina tecnolingüística es igualmente una herramienta y un arma. Es una herramienta para la acumulación de capital, por un lado, y un arma para la acumulación de sufrimiento silencioso, o sometimiento, por el otro. La máquina tecnolingüística ejerce presión sobre las cadenas productivas, formando trabajadores en todas las ramas que repliquen las ideas y valores del capitalismo financiero. Estos agenciamientos están asociados a patrones deseantes: tendencias o atracciones hacia prácticas de consumo propias de la significación financiera. Esta máquina, como máquina que perpetúa el estado de las cosas, se empeña sistemáticamente destruir “los recursos de la sociedad y las habilidades intelectuales” (Berardi, 2002, p. 103). Al aniquilar todo pensamiento o intelectualidad, además de los recursos humanos y naturales, lo que la máquina tecnolingüística genera es un escenario atemporal, algo así como un teatro de la angustia, donde un sentimiento de angustia inexorable se instala como principio de relación con

el contexto a causa de una descomposición de la perspectiva espacio-temporal del ser humano o, en otras palabras, una atrofia perceptual que nos impide viajar en el tiempo mediante el uso de la memoria.

Lo anterior tiene que ver, desde mi perspectiva, con la destrucción de la experiencia histórica o, en términos más generales, de la memoria como nave de la experiencia humana. Si la máquina tecnolingüística consiste en la imposición de la acumulación como dinámica rectora de la comunicación humana (la no-producción de sentido nuevo, la no-producción de nuevas posibilidades de significación, la inmovilización de las relaciones de valor), entonces, la máquina tecnolingüística es una máquina cuya temporalidad es el aquí y el ahora, la explotación de todo lo que esté al alcance en el aquí y el ahora, sin importar de dónde venga, hacia dónde vaya; sin importar dónde quede la sociedad misma después de los actos de explotación. Desde esta línea de pensamiento, en cierto modo no es descabellado afirmar que nos encontramos ante una sociedad sin memoria, ante una sociedad incapaz de situarse en su espacio de vida a partir de una construcción compleja del tiempo, sin puntos de referencia desde donde los miembros de la sociedad seamos capaces de analizar el pasado y trazar horizontes de futuro. Vivimos en una era de la impotencia (Berardi, 2017).

Esta es una de las pruebas de la irracionalidad del capitalismo financiero, ya denunciada desde hace tiempo:

“En el capitalismo, todo es racional salvo el capital. Un mecanismo bursátil es perfectamente racional, se puede comprender, se puede aprender, los capitalistas saben cómo aprovecharse de él, y sin embargo es completamente delirante, demencial. Éste es el sentido en el que decimos

que lo racional es siempre la racionalidad de algo irracional” (Deleuze, 2005, p. 334).

La doble cara del capital, su racionalidad exacerbada y su irracionalidad desbordante, es una de las razones que hacen de la máquina tecnolingüística simultáneamente una herramienta al servicio de los grandes acumuladores de capital y un arma utilizada por los núcleos de poder para condicionar la voluntad individual.

Uno de los frentes donde se libra esta batalla cotidiana por la autonomía es el frente tecnológico. Hay que comprender que toda tecnología se inserta en un contexto particular, y que la tecnología por sí misma, así haya sido producida con una finalidad particular, trasciende esa finalidad en tanto una agencia puede renovar su uso.

“(…) el principio de toda tecnología es mostrar como un elemento técnico continúa siendo abstracto, totalmente indeterminado, mientras que no se le relacione con un agenciamiento que él supone. La máquina es primera con relación al elemento técnico: no la máquina técnica que de por sí es un conjunto de elementos, sino la máquina social o colectiva, el agenciamiento maquínico que va a determinar lo que es elemento técnico en tal momento, cuáles son su uso, su extensión, su comprensión” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 400).

En consonancia con esta postura de Deleuze y Guattari, la máquina trasciende su realidad material y se instala más bien en una dimensión socio-tecnológica. Esta dimensión sociotecnológica es la dimensión que me interesa en esta investigación. Primero, porque supone que los aparatos en sí mismo nos están definidos sino hasta entrar en contacto con individuos que

dirigen su uso y con una cultura particular. Segundo, porque en la cultura contemporánea, gracias a una tradición impuesta por la apropiación tecnológica norteamericana, que dio origen a los paradigmas que sostienen nuestra infraestructura tecnológica. Esta apropiación tiene una genealogía innegablemente militar, con fines de dominio y control. Por esta razón, resulta especialmente importante reconocer la capacidad de redirigir el uso tecnológico, virarlo en favor de la vida humana y abrir un horizonte de futuro, cada vez más estrecho. ¿Cómo lograr semejante hazaña? Sería muy ingenuo pensar que el impulso global del capitalismo competitivo, explotativo, basado en el control de recursos y voluntades, es desafiado por pequeñas máquinas de resistencia. No obstante, estas pequeñas intervenciones, como gestos poéticos de resistencia desde el arte y la educación, sin duda pueden sembrar la semilla de posibilidad en quienes se enfrenten con ellas. Como pequeñas fracturas en el régimen de la imposibilidad, ese que se empeña en disuadirnos constantemente en que hay otras formas de vida posibles.

Máquina es una palabra polivalente. No obstante, en cualquiera de sus acepciones, la etimología de la palabra máquina lleva inscrita ya la noción de poder. En primera instancia, la máquina supone cierta “estructura”, esto es, un ordenamiento de partes distintas y una jerarquía entre ellas. Esta estructura, según su origen dórico (*mēkhanē*), supone una disposición a efecto de algo, esto es, un dispositivo; y todavía un paso más atrás, la raíz proto-indo-europea *magh-* de la cual deriva *mēkhanē*, significa tener poder o ser capaz de. En este sentido, una máquina es un ordenamiento capaz de cumplir alguna acción, de incidir en el mundo, de modificar la realidad. “El latín *machina*”, escribe Gerald Raunig, asume “todos los significados del griego *mechané* (la palabra dórica, relativamente próxima a la latina, era *machaná*). Su significado más general de

‘medio, creación, dispositivo’ no distingue entre medios materiales e inmateriales, sino que permite que ambos se solapen y se fundan” (Raunig, 2008, p. 30). En este sentido, aquí las máquinas no son solamente las herramientas tecnológicas que tenemos al alcance; la máquina tecnolingüística opera desde los aparatos, sí, pero también como patrones de comportamiento. Las máquinas de resistencia también pueden componerse de materia o de ideas.

Asimismo, el diseño de máquinas no le compete exclusivamente al ingeniero mecánico o electrónico. Todo lo contrario: las máquinas físicas siempre están asociadas a máquinas abstractas, máquinas que viven no en los talleres, estudios o laboratorios de artistas y científicos, sino en la imaginación de todos los seres humanos. Las máquinas abstractas son las formas de ver el mundo, las formas de instrumentar nuestra acción, los patrones que seguimos al resolver los problemas de la vida cotidiana, los vehículos físicos (herramientas) que tenemos para hacerlo, las soluciones creativas (ideas) que se nos ocurren para sortear los obstáculos que enfrentamos en el día a día. El teórico alemán nos brinda una definición que bien ayuda a la comprensión del poder de las máquinas, a su poder físico y a su poder metafórico: “*Machina* es *continens e materia coniunctio máximas ad onerum motus habens virtutes* (la máquina es una conjunción de componentes materiales que tiene la máxima virtud de mover cosas pesadas)” (Raunig, 2008, p. 30). Si removemos la idea de “materiales”, o la complementamos con “intelectuales o imaginativos”, de elementos que viven en la mente y no en la materia, de tal manera que la máquina se convierta en “una conjunción de componentes materiales o intelectuales que tiene la máxima virtud de mover cosas pesadas”, entonces podemos decir, sin temor a equivocarnos, que una de las cosas más pesadas que pueden mover las máquinas de la imaginación son estas nociones de normalidad que tanto violentan la autonomía y la expresión a

lo largo y ancho del planeta. En esta investigación me dedico a explorar esta potencia transformadora de la acción creativa sobre las máquinas con la finalidad de desafiar el gobierno tecnolingüístico del capitalismo financiero, ese gobierno afásico y transnacional para el cual más allá del valor monetario, no hay cabida para la realización humana.

Nuestra lengua está encadenada, ya lo dije, y nuestra lengua es a su vez eslabón de otra cadena más de sujeción expresiva. Somos seres en cadena: programas maquínicos nos someten a ritmos anti-orgánicos, inhumanos, ritmos de destrucción del sentido, de supresión de la autonomía. Conectados de este modo, la comunidad se disuelve: no hay otredad, sólo réplicas de una misma imagen, el Dios Dinero.

Existe una máquina que domina la expresión, Bifo la llama la máquina tecnolingüística (Berardi, 2002), máquina que somete las pasiones humanas a las reglas del sistema financiero. Hoy, esta máquina de Estado es una máquina del capital: las fuerzas públicas están al servicio de los intereses privados, un monstruo híbrido que impone valor sobre lo que podemos o no hacer en sociedad. Michel Butor también reconoce la enfermedad financiera y su íntima relación con el lenguaje:

“Vivimos en la obsesión del lenguaje monetario, en la utopía de la ambigüedad absoluta. Ese evangelio de la moneda se articula con la utopía de la univocidad absoluta que es la del lenguaje científico. Paradójicamente, la actividad poética es la única que denuncia su carestía y desvinculación con respecto a la realidad de nuestra vida cotidiana. La poesía es crítica permanente del lenguaje monetario. Eso nos lleva a entender por qué hoy la antinomia práctica entre esa actividad poética y la

descripción monetaria de la realidad está tan marcada” (Butor, 2012, p. 97).

Hay univocidad, un coro monótono que marca el eco de nuestro andar por el mundo. El ritmo de nuestras alegrías, de nuestras tristezas, de nuestras más íntimas experiencias, se ve penetrado por la fuerza todopoderosa del capital. Se recurre a las cifras económicas para explicar todos los aspectos de la realidad, reduciendo así la experiencia humana a lo económico y, en concreto, a una lectura muy específica de lo económico: la operación del sistema financiero.

Ante este contexto, la poesía, nos dice Butor, puede salvarnos. El mismo Berardi confía en la poesía, siendo ésta el lenguaje excesivo, como la única manera de desafiar el régimen monetario (2002). En parte, esta capacidad de desafiar tiene que ver con la operación del lenguaje poético a diferencia de la operación del lenguaje bancario. Para Berardi, existen dos tipos de formas de relacionarnos entre humanos, de articular la vida en común:

“Conjunción y conexión son dos modalidades diferentes de concatenación social. Mientras que la conjunción representa una impredecible concatenación de cuerpos, vivir, ser-otro, la conexión significa interoperatividad funcional de organismos previamente reducidos a unidades lingüísticas compatibles (...) Conjunción es ser otro. En la conexión, en cambio, permanece la distinción entre elementos que solamente interactúan de manera funcional (...) Más que una fusión de segmentos, la conexión supone un simple efecto de funcionalidad maquinaal (...) los prepara para la interoperabilidad, para hacer interfaz” (Berardi, 2002, p. 154-155)

El lenguaje monetario es el vehículo de la conexión social, la conexión como un entrelazamiento automatizado, monótono, afásico, apático. La conexión social se sostiene en el mito que “sólo con dinero baila el perro”, es decir, que fuera del dinero, no hay poder: el poder de compra resume hoy nuestro poder ser. La conexión, entonces, supone sistemas de competitividad sobre sistemas de cooperación. Esta competitividad se traduce a todas las esferas de la vida. La incapacidad de cooperar, de operar en común, tiene su raíz en este modo de significación del lenguaje monetario, donde los cuerpos, los nombres, las identidades, se configuran como mercancías. El ser humano es la mercancía de su propio sistema. Ahí el problema migratorio, ahí el problema de la violencia de género, ahí el problema de la discriminación globalizada como ejemplos de una interconexión incapaz de reconocer al otro como igualmente importante, los derechos de quien “es diferente” como mis propios derechos. En pleno 2018 tenemos un Trump en la presidencia hablando por millones con sentencias discriminatorias, descalificadoras; un Peña Nieto asegurando que si alguien se atreve a decir que México está en crisis, “crisis es lo que seguramente tienen en sus mentes”, pues hay “cifras” que “hablan por sí mismas”. Efectivamente, son las cifras las que hablan por los humanos, las cifras de una cuenta de banco, las cifras de una deuda, las cifras de una vida por demás deficitaria.

Esta realidad conectiva se teje con las topologías de la red informática. En gran medida, esto se debe a que el origen de la infraestructura contemporánea está en el desarrollo tecnológico estadounidense con fines militares, desde antes de la Segunda Guerra y especialmente en la guerra fría. Topologías de red como las diseñadas por Paul Baran y paradigmas tecnológicos como el de Claude Shannon, son desde mi perspectiva el fundamento material de un mundo confiado ciegamente a la conexión sobre la conjunción. En este contexto, la sociedad depende de

encadenamientos prominentemente tecnológicos, con tecnologías costosas para la mayoría de la población, agudizando las brechas sociales en cuanto al acceso que se tiene a la tecnología y las posibilidades del uso tecnológico para la construcción de comunidad. Los seres humanos terminan como agencias de segundo plano en el contexto de inmersión en redes hiper-tecnológicas (recordemos que toda sociedad, desde la antigüedad, depende del tejido de redes, siendo la particularidad de nuestra época la hiperdependencia al impulso tecnológico como principio de avance civilizatorio, sin importar su costo político, ambiental, cultural).

“El vínculo espacial y el lazo social siempre se rompen. Luego se reconstituyen como enlaces de *redes* no lineales y discontinuas. La cultura tecnológica es una sociedad red. Los enlaces de las redes son tan tenues que prácticamente no ocupan extensión alguna (...) Las redes no están conectadas por el lazo social *per se* sino por ligazones *sociotécnicas*. Están unidas por enlaces que son tan técnicos como sociales. En cierto modo, las redes son *inorgánicas* al mismo tiempo que *orgánicas*” (Lash, 2005, p. 49).

La ruptura entre lazo social y vínculo espacial es muy clara en países como México, donde cada día mueren mujeres, periodistas, defensores de los derechos humanos o el medio ambiente sin mayor ruido en los medios. Hay una fractura entre tránsito corporal por el mundo y afección individual. La afección individual depende cada vez menos del contacto cuerpo a cuerpo en la calle y transita hacia una afección virtual, una afección ya sea cosmética o hipermediada (mediada independientemente del encuentro entre cuerpos). En este contexto, no hay cabida para la movilización social, ni por la vida de un individuo ni por esas otras cifras escalofrantes que

son los números de violencia o empobrecimiento, no la hay precisamente por los patrones de conexión, que inmovilizan al individuo, patrones que dependen de una fractura de toda interrelación basada en el reconocimiento de la otredad, esa otredad que es simultáneamente semejanza y diferencia, esa otredad que es confirmación de que no hay vida más importante que la del otro, pues ese otro es mi otro yo. La máquina tecnolingüística, entonces, opera mediante “ligazones sociotécnicos” que toman distancia de la realidad pasional. Incluso pareciera que esta distancia es una condición de supervivencia para la máquina tecnolingüística. De ahí que todo acto revolucionario en la actualidad debería tomar lo corporal como su centro. Cuando la máquina tecnolingüística contamina la pasión hasta la médula, el deseo es un deseo apático: un deseo sin-pathos, incapaz de sentimientos como la empatía o la simpatía.

En sintonía con la declaración de Lash, para Berardi, hay una interdependencia entre organicidad e inorganicidad en la composición social de la conexión como principio de interrelación humana:

“El proceso de cambio que está en marcha hoy en día se centra en el desplazamiento de la conjunción hacia la conexión como paradigma de intercambio entre organismos conscientes. El factor principal de este cambio es la inserción de lo electrónico en lo orgánico: la proliferación de dispositivos artificiales en el universo orgánico, en el cuerpo, la comunicación y la sociedad. Sin embargo, un efecto de este cambio es la transformación de la relación entre consciencia y sensibilidad, así como un intercambio de signos cada vez más insensible” (Berardi, 2002, p. 156)

Una de las afecciones más profundas del tránsito de la conjunción a la conexión está en la sensibilidad. Se relaciona también con el entendimiento de la comunicación como mera acumulación de los valores del sistema financiero, una comunicación que por esta misma razón, como nos advierte Flusser (2013), es cada día más incapaz de producir nuevas formas discursivas, nuevos sistemas de significación.

La conexión como paradigma depende de esta inhibición del dominio productivo de la comunicación, de la capacidad creativa de los seres humanos; toda innovación, bajo el paradigma de la conexión, queda condicionada a los esquemas de valor de mercado, fuera de ellos, la creación es insignificante, pierde todo su valor. Estos modos de operar suponen sistemas especiales de producir sentido, siendo el lenguaje monetario infundido por la máquina tecnolingüística un ejemplo de ello:

“La conjunción implica un criterio semántico de interpretación. El otro, que entra en conjunción con uno, envía señales que deben interpretarse trazando, si es necesario, la intención, el contexto, la sombra, lo no dicho (...) La conexión requiere de un criterios de interpretación meramente sintáctico. El intérprete debe reconocer una secuencia y ser capaz de ejecutar la operación prescrita por la 'sintaxis general' (o sistema operativo): no existe margen para la ambigüedad en el intercambio de mensajes, ni puede manifestarse la intención a través de matices” (Berardi, 2002, p. 157).

De este modo, un esfuerzo poético por desafiar estos modos de operación significativa, estos usos del lenguaje meramente “sintácticos”, basados en la conexión de las unidades, no es tarea

menor. En un contexto de precariedad laboral, donde los “obreros cognitivos” son igualmente vasallos del sistema financiero, la búsqueda de la conjunción bien implica “crear solidaridad entre los cuerpos de obreros cognitivos en todo el mundo y construir una plataforma technopoética para la colaboración de obreros cognitivos con el fin de liberar el conocimiento de los dogmas religiosos y los dogmas económicos” (Berardi, 2017, p. 144). Esta investigación abona precisamente a esta misión, sin temor a los calificativos voraces de la máquina tecnolingüística, pues el naufragio no puede ser un mayor fracaso que vivir encallado en el mismo puerto.

Para entender esto, hay que reconocer que una de las implicaciones más profundas del dominio del paradigma financiero es una crisis de sensibilidad.

“La sensibilidad, es decir, la habilidad para interpretar y entender aquello que no puede expresarse con signos verbales o digitales, puede ser inútil e incluso peligrosa en un sistema integral de naturaleza conectiva. La sensibilidad retarda los procesos de interpretación y hace que la decodificación se vuelva aleatoria, ambigua e incierta; reduce, por tanto, la eficiencia competitiva del agente semiótico” (Berardi, 2002, p. 158).

En gran medida, hay que apelar por una suerte de “ineficiencia”, por producir efectos de ruido o interferencia en el mundo hiperconectado. Estas pequeñas interferencias son el núcleo central de esta investigación: ¿cómo diseñar métodos de intervención que sobrevengan exitosos, siendo el éxito la sola capacidad de mantener el poder de penetrar la sensibilidad paquiderma de los autómatas tecnolingüísticos.

“(…) los paradigmas de la tecnociencia ponen el acento sobre un mundo objetal de relaciones y funciones que tiene sistemáticamente entre

paréntesis los afectos subjetivos, de suerte que lo finito, lo delimitado coordinable venga siempre a primar sobre lo infinito de sus referencias virtuales. Con el arte, por el contrario, la finitud del material sensible deviene soporte de una producción de afectos y de preceptos que tenderá cada vez más a excentrarse respecto de los marcos y coordenadas performados" (Guattari, 1996, p. 124).

Lo performativo en Guattari, desde el lenguaje que aquí empleo, es la manera en que se opera la conexión. El arte, en su capacidad de romper la centralidad (esa univocidad que citaba Butor), es el motor de la renovación del sentido. Estos actos implican la combinación de flujos de pensamiento, de flujos también de acción; si el modelo de la máquina tecnolingüística es un modelo totalitario, el modelo que lo desafía es un movimiento anárquico, por lo menos en espíritu: un movimiento "sin líder" según el origen grecolatino del término; un movimiento capaz de desafiar no solamente a los "centros" de poder, sino desafiar su propio centro, dislocarse. En este sentido es que la poética de la información como premisa de partida de esta investigación es una práctica nómada, en el mismo sentido que las máquinas de guerra lo fueron para Deleuze y Guattari (1988). A partir de diseño de dispositivos poéticos que asuman un rol primordial no en la acumulación o repetición discursiva, sino en la producción de sentido, por un lado, y en la potencia formativa de la conjunción, la capacidad de recrear los lazos humanos mediante el reconocimiento mutuo, en el espacio de esta investigación, toda mi fuerza discursiva gira en torno a la capacidad de diseñar y echar a andar máquinas de guerra.

Estamos en un país y en un mundo en guerra. Hay que operar como guerreros, usar los medios como armas. Diseñar un arsenal mediante el cual desafiar el condicionamiento corporal y espiritual que reina sobre nosotros.

La máquina de guerra de Deleuze y Guattari opone resistencia a las máquinas de Estado. Las máquinas de Estado son, entre otras tantas, la máquina tecnolingüística y sus derivados que encuentran sitio en la publicidad, las artes, los discursos que consumimos a diario y nos imponen la idea de que todo es mercancía, incluso la vida humana y las emociones. Si vivimos en un mundo maquinal, donde las máquinas pueden ser igual armas que herramientas, debemos recordar antes que nada que: “la distinción entre armas y herramientas se basa en un método diferencial, con cinco puntos de vista por lo menos: el sentido (proyección-introcepción), el vector (velocidad-gravedad), el modelo (acción libre-trabajo), la expresión (joyas-signos), la tonalidad pasional o deseante (afecto-sentimiento)” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 404). Estos cinco aspectos serán los que utilizaré como premisa de partida para el diseño de máquinas de intervención en lo real, máquinas físicas y máquinas de la imaginación.

Por sentido entiendo el espíritu detrás del diseño de máquinas. En este caso, la proyección del esfuerzo está dirigida, primordialmente, a la liberación de la expresión por medio de interferir con los patrones de conexión, inyectar en ellos los valores de la conjunción que son la vida y el re-conocimiento del otro. Fomentar agenciamiento autónomos. El vector o el peso de este esfuerzo consiste en la creación artística como principio de intervención discursiva, como premisa de interferencia o hackeo del programa de producción de sentido que sostiene a la máquina tecnolingüística. El modelo, en este caso basado en la acción libre y anárquica (es decir, sin centro más que el cuestionamiento como motor primero, cuestionamiento que comienza en el

sitio mismo de la creación, es decir, como autocuestionamiento). Los signos son el pilar de esta propuesta: los signos están anclados en un compromiso con la experiencia real, entendida ésta como la experiencia en conjunción, es decir, la experiencia que parte de la exploración-escucha-apertura hacia el otro para entonces definir (nombrar, labrar, representar) las relaciones con el mundo. Todo lo anterior está orientado, en el quinto y último nivel establecido por Deleuze y Guattari, en el amor como principio creativo. Esta idea, lejos de una postura ingenua, se centra en la convicción de que la labor artística surge de un amor profundo por la vida, de una resistencia a la muerte emparejada con la definición de comunicación de Flusser (2002). Al mismo tiempo, existe plena confianza en el dominio afectivo como una fuente de conocimiento y auto-conocimiento (ver Nussbaum, 1992), que son una condición de posibilidad para una creación artística entregada a la exploración de la diferencia reflejante o, en otros términos, de la vida de los otros como espejo de la vida propia.

Estos cinco niveles, además, están asociados a las dos dimensiones posibles de una máquina: la dimensión maquinal, del soporte o medio, y la dimensión imaginativa o intelectual, de las ideas o las imágenes. Esta distinción constituye el núcleo de mi propuesta teórico-metodológica para la creación artística basada en una reapropiación de los medios y las ideas asociadas a ellos. Por esta misma razón, el método de la poética de la información (así como el del arte documental y el de la pedagogía centrífuga, los tres vórtices de esta investigación), suscriben el espíritu de la nomadología de Deleuze y Guattari. Existe una fuga perpetua como principio de creación: fuga de las zonas de confort, de las zonas de inmovilidad, de las zonas de sujeción e inhabilitación de los agenciamientos. Por ello, hablo de diseñar máquinas de guerra: “las armas de esta máquina son la línea de fuga nómada y la invención. La combinación de fuga

e invención, de deserción del aparato de Estado y movimiento instituyente, en definitiva la invención de una fuga instituyente, es la cualidad específica de la máquina de guerra” (Raunig, 2008, p. 57). La fuga instituyente se convierte en el pilar metodológico. ¿Qué podemos entender por esta idea?

La fuga instituyente permite imaginar, primero, un desafío al orden establecido, a las instituciones de la máquina de Estado que soportan la operación de la conexión como principio de automatización de la voluntad, dicho de otro modo, la fuga instituyente abre horizontes de posibilidad distintos a los impuestos por el programa de producción de sentido, permite reconocer que en la comunicación humana existe la producción como un complemento de la acumulación, y que por lo mismo esta última no es el único vehículo de la expresión; todo ser humano es capaz, por mera condición intelectual, trascender la dinámica exclusivamente acumulativa y complementarla con la producción de prácticas novedosas. El ejemplo más cotidiano de ello es un enamoramiento del que se desprende una relativización de la normalidad, un desmoronamiento de las cadenas ordinarias para dar lugar a lo extraordinario como parte del paisaje social. En palabras de Raunig, “(...) la máquina de guerra apunta más allá del discurso de la violencia y el terror, es la máquina que busca escapar de la violencia del aparato de Estado, de su orden de representación” (Raunig, 2008, p. 58).

Si en esta investigación me concentro en la práctica creativa a partir de la renovación de la apropiación tecnológica de los medios de comunicación, entonces me concentro también no sólo en el desafío del orden de representación de la máquina de Estado, sino que las máquinas aquí diseñadas tienen además la intención de proveer imágenes, nutrir los imaginarios, con otras representaciones posibles de lo humano (desde narrativas específicas, por supuesto). Aquí otras

instituciones se vuelven concebibles e, incluso, sujetos de ser compartidos: mediante la producción de discursos fuera de la violencia instituyente de la máquina de Estado, podemos imaginar formas de ser humanos al margen de los códigos Estatales. Son los códigos de la máquina de Estado, la forma excesiva de programar la producción de sentido, el plan de dominio central de la máquina tecnolingüística y máquinas afines que nos condicionan. Por ello, las máquinas de guerra aquí diseñadas, rompen con los códigos de la máquina de Estado, así como con la necesidad de definir códigos estáticos para su operación, reconociendo pues la mutabilidad o la transformación como una condición de supervivencia de la máquina de guerra, todavía más en sistemas de violencia extrema.

“(...) el aparato de Estado (...) sólo es el agenciamiento de reterritorialización que efectúa la máquina de sobrecodificación en tales límites y en tales condiciones (...) Aquí es donde la noción de Estado totalitario adquiere todo su sentido: un Estado deviene totalitario cuando, en lugar de efectuar dentro de sus propios límites la máquina mundial de sobrecodificación, se identifica con ella, al crear las condiciones para una ‘autarquía’, al hacer una ‘reterritorialización’ por aislamiento, en el artificio del vacío (que nunca es una operación ideológica, sino económica y política). Por otro lado, en el otro polo, hay una máquina abstracta de mutación, que actúa por descodificación y desterritorialización. Ella es la que traza las líneas de fuga: dirige los flujos de cuantos, asegura la creación-conexión de los flujos, emite

nuevos cuantos. Ella misma está en estado de fuga, y dispone de máquinas de guerra en sus líneas” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 227).

Esta investigación imita a esta máquina fugaz, máquina mutable que recompone incesantemente el mapa del mundo, que busca sin tregua los medios ocultos en los medios visibles, que renueva la relación de la tecnología por medio de una reimaginación del uso posible para los aparatos. En este sentido, sin las instituciones del Estado, las máquinas de guerra pierden sentido. Las máquinas de guerra son tensión contra la fuerza de las máquinas de Estado. Las máquinas de guerra no pueden aspirar la disolución de las máquinas de Estado, un maquinista de estas máquinas debe aceptar que el poder Estatal (en sus múltiples avatares) es indisoluble. No en la disolución de las fuerzas maquinales de Estado, sino en la generación de fracturas de posibilidad, en la recomposición de pedazos de mundo, las máquinas de guerra encuentran su lugar.

“(L)a forma de exterioridad de la máquina de guerra hace que ésta sólo exista en sus propias metamorfosis; existe tanto en una innovación industrial como en una invención tecnológica, en un circuito comercial, en una creación religiosa, en todos esos flujos y corrientes que sólo secundariamente se dejan apropiar por los Estados. La exterioridad y la interioridad, las máquinas de guerras metamórficas y los aparatos de interioridad de Estado, las bandas y los reinos, las megamáquinas y los imperios, no deben entenderse en términos de independencia, sino en términos de coexistencia y competencia, en un campo en constante interacción” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 368).

Las máquinas de guerra, durante mucho tiempo, tuvieron como foco las murallas de las ciudades (Raunig, 2008, p. 64). Podríamos extender este hecho histórico al dominio metafórico al afirmar que las máquinas de guerra tienen como objetivo abrir boquetes en las murallas de la fortaleza del Estado, fracturar sus modos de representación. Pero las máquinas de guerra no tienen como objetivo instalarse en la fortaleza o la ciudad tomadas, esto iría contra su naturaleza. Al penetrar en los territorios amurallados de la máquina de Estado, la máquina de guerra es capaz de sembrar la semilla de nuevas formas de colectividad, de tejido en común, rupturas en la imaginación cuando las murallas son desde la producción artística (o mediática), y en este sentido, es que son capaces de transferir su poder disruptivo en poder edificante de institución, en echar a andar un impulso instituyente o constituyente.

“En la existencia nómada, en la fuga, en la deserción del aparato de Estado, la inventiva de la máquina de guerra desarrolla nuevas formas de sociabilidad, de prácticas instituyentes y poder constituyente. Crean y realizan al otro: diferentes mundos posibles. Más que entender lo posible de acuerdo con la imagen predeterminada de una realidad que puede adoptar varias formas en un solo mundo posible, la inventio implica diferenciar lo posible en muchos mundos diferentes. Al contrario que la construcción identitaria del mundo único de los aparatos de Estado, produce bifurcaciones hacia muchos mundos. Allí donde la lógica de los aparatos de Estado produce divisiones en un único mundo posible, las singularidades de la invención se distribuyen entre muchos mundos posibles” (Raunig, 2008, p. 69).

En otras palabras, si el Estado busca centralizar las prácticas instituyentes, homogeneizar los agenciamientos y automatizar las pasiones, la máquina de guerra tiene el poder de hacer evidente el simulacro detrás de dicho impulso centralista y monolítico, la máquina de guerra es capaz de desmontar el teatro unívoco del Estado (de menos en la imaginación) y sugerir que ese Estado particular no es tan inquebrantable como aparenta, que hay otras tantas caras posibles del Estado de las cosas. En este sentido, la máquina de guerra siempre se instala en el dominio de lo micropolítico (Deleuze y Guattari, 1988, p. 222). Esto no implica que la máquina de guerra sea menos poderosa que una máquina de Estado, pues a diferencia de la máquina de Estado que depende en su extensión, la máquina de guerra depende de su intensidad. En este sentido, la idea de ritmo es fundamental al momento de diseñar máquinas de guerra.

Por su potencia de posibilidad y su propulsión basada en la intensidad, las máquinas de guerra son aparatos de proyección. Esta característica cobra especial significación al hablar de dispositivos artísticos que recurren a la imagen y al sonido para intervenir la esfera Estatal de la representación.

“En una primera aproximación, las armas tienen una relación privilegiada con la proyección. Todo lo que lanza o es lanzado es en principio un arma, y el propulsor es su momento esencial. El arma es balística; la noción misma de ‘problema’ está relacionada con la máquina de guerra. Cuantos más mecanismos de proyección implica una herramienta, más actúa como arma, potencial o simplemente metafórica (...) En segundo lugar, las armas y las herramientas no tienen ‘tendencialmente’ (aproximativamente) la misma relación con el movimiento, con la velocidad. Otra de las

aportaciones esenciales de Paul Virilio es haber insistido en esta complementareidad arma-velocidad: el arma inventa la velocidad o el descubrimiento de la velocidad inventa el arma (de ahí el carácter proyectivo de las armas). La máquina de guerra libera un vector específico de velocidad, hasta el punto de que necesita un nombre especial, que no sólo es poder de destrucción, sino ‘dromocracia’” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 398).

Entonces, primero cabe resaltar la noción de proyección aplicada a dispositivos artísticos: las piezas aquí propuestas, así como las estrategias pedagógicas diseñadas para la formación artística, no son sólo armas, sino proyectiles. Segundo, siendo el gobierno de las máquinas de guerra es el gobierno de la trayectoria, de la velocidad, del desplazamiento territorial, mi investigación es prominentemente antidemocrática. Pretender que las máquinas de guerra aquí diseñadas, en su apelación por la autonomía del agente, son máquinas democráticas, sería un error irremediable. En todo caso, entre las múltiples posibilidades abiertas por las fracturas producidas por la máquina de guerra, estarán aquellas de carácter democrático. La política de las máquinas de guerra, por lo menos desde la postura particular que aquí expongo, ya lo enuncié anteriormente, es una política y una ética anárquica: una ética que niega el centro de poder, el liderazgo como motor, y se centra más bien en el desafío de la posición. Esta anarquía rige principalmente la posición del maquinista, es decir, el sitio desde donde se diseñan las máquinas de guerra. Contrario a lo que podría pensar, este autocuestionamiento como motor de la creación anárquica, supone en primera instancia una voluntad inagotable de descubrimiento y, en consecuencia, la humildad como condición de supervivencia. En este sentido, y entendiendo al

amor como un acto de entrega, las máquinas de guerra que aquí propongo son máquinas prominentemente amorosas.

“el régimen de la máquina de guerra es más bien el de los afectos, que sólo remite al móvil en sí mismo, a velocidades y a composiciones de velocidad entre elementos. El afecto es la descarga rápida de la emoción, la respuesta, mientras que el sentimiento siempre es una emoción desplazada, retardada, resistente. Los afectos son proyectiles, tanto como las armas, mientras que los sentimientos son introceptivos como las herramientas” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 402).

Aquí, el amor anárquico es afectivo en el mismo sentido que Deleuze y Guattari brindan al concepto. Esta propulsión afectiva es el principio del agenciamiento autónomo que tengo como objetivo en esta investigación.

Esta apuesta, sin duda alguna, no excluye cierta osadía. Osadía que normalmente está asociada a visiones militantes en el arte, más o menos institucionales en sus filiaciones ideológicas, pero no del todo en su operar artístico:

“Arma y combate son palabras que asustan, pero, el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta). Así se les pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena. Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal paradas por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición

al espíritu crítico consustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la Revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como el dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizadoras” (Álvarez, 1988, s/p).

De nuevo, más allá de la clara complicidad de Santiago Álvarez con el régimen castrista, aquí me interesa retomar la exigencia de asumir la creación como una lucha. Toda pieza es una máquina de guerra. Máquina de guerra que trasciende la filiación partidista, sino más bien que guarda una fidelidad íntima con la necesidad (constante) de renovar las representaciones (y que en este caso cobra el rostro de una necropolítica dependiente del sistema financiero). Esta complicidad con un régimen presente en Álvarez, como los mismos Deleuze y Guattari lo advirtieron, puede amenazar el carácter de una máquina de guerra al grado de que ésta sea absorbida por la maquinaria estatal (1988, p. 418). Podríamos decir que el proyecto de Álvarez terminó siendo absorbido por la máquina de Estado, y terminó por lo tanto teniendo como objetivo primero la guerra, perdiendo su potencial como máquina de guerra; es decir, destronar “al enemigo”, el “imperialista”, era una lucha imposible. Su proyecto filmico, que comenzó siendo micropolítico, terminó transformando su aspiración en una aspiración macropolítica.

De acuerdo con Deleuze y Guattari, la intención de las máquinas de guerra puede resumirse como la deformación de la visión unívoca que la máquina de Estado busca perpetuar en nosotros, esta visión inmarcesible e impoluta de una forma única de poder, de un modelo

único de vida. En este sentido, contra el cuerpo obeso de un televidente sedentario, aspiramos a la agilidad y ligereza del viajero.

“donde hace un momento veíamos terminaciones de segmentos bien delimitados, ahora hay más bien franjas imprecisas, intrusiones, imbricaciones, migraciones, actos de segmentación que ya no coinciden con la segmentaridad dura. Todo ha devenido flexibilidad aparente, vacíos en lo lleno, nebulosas en las formas, imprecisión en los trazos. Todo ha adquirido la claridad del microscopio. Creemos haberlo comprendido todo, y sacar las consecuencias. Somos una nueva raza de caballeros, hasta tenemos una misión. Una microfísica del migrante ha sustituido a la macrogeometría del sedentario” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 231).

Esta es la ilusión de claridad que siembran las máquinas de guerra. Es una ilusión en más de un sentido. No nada más en tanto que, más pronto que tarde, la máquina de Estado terminará por hacerse presente de nuevo. También porque independientemente que el poder Estatal recupere su dominio y su apariencia de firmeza, las máquinas de guerra ya han fracturado al poder sólo en apariencia incólume del Estado. Al lograrlo, las máquinas de guerra abren la puerta a miles de mundos posibles.

1.2. Memoria. Caminos entre el misterio y el ministerio.

Nada de olvidar el pasado, nada de eso: las piedras retienen lo que los humanos no quieren ver.

La memoria, como un proceso comunicacional en los seres humanos, es un asunto de poder. Un asunto ministerial y misterioso por igual.

En ocasiones se piensa a la historia como un proceso separado de la vida ordinaria de millones de sin-nombre, ajeno a incontables actores anónimos que como todos nosotros, se dice, caminamos las veredas del destino sin capacidad de cambiar su curso. Se habla, incluso, de “Historia” con mayúscula (la de los Grandes Hombres –guerreros y machos– y sus Grandes Hazañas). A ésta, se le opone a la otra “historia”, la historia inferior, de menos por su no-capitulación. Esta investigación se opone a esta distinción. El Acontecer está compuesto por las millones y millones de vidas marcadas por la toma de decisiones, por la unión filial y las tensiones entre individuos, por los sueños y temores que se entretajan. Nos dice Paulo Freire que, “a través de su permanente quehacer transformador de la realidad objetiva, los hombres simultáneamente crean la historia y se hacen seres histórico-sociales” (Freire, 1970, p. 124). En esta complicidad histórica, la comunicación juega un papel fundamental. Pero la comunicación es una práctica temporal, todo diálogo o intercambio parte de una relación en espacio-tiempo (ver, por ejemplo, Bakhtin, 1981). En este sentido, aquí reconozco que en esta práctica de comunicación del ser histórico-social, práctica que implica un tejido con un contexto y un tiempo

en función de un bagaje y una proyección futura, toda práctica comunicativa es una manifestación de la memoria.

La memoria no es equivalente a la historia. Mientras la memoria es “actual”, un “lazo que nos ata al eterno presente”, la historia es una “representación del pasado”, y mientras la memoria “enraiza en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos”, la historia “se liga estrictamente a continuidades temporales, a progresiones y relaciones entre cosas” (Giannachi, 2016, p. 58). Esta investigación transita de la memoria a la historia continuamente, pues independientemente de esta diferencia, se sitúa a la memoria como una facultad humana desde la cual transitar el fluir histórico (e incidir en él). Nos dice Pierre Nora:

“Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic-responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection. History, because it is an intellectual and secular production, calls for analysis and criticism.

Memory installs remembrance within the sacred; history, always prosaic, releases it again. Memory is blind to all but the group it binds-which is to say, as Maurice Halbwachs has said, that there are as many memories as there are groups, that memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural, and yet individual. History, on the other hand, belongs to everyone and to no one, whence its claim to universal authority. Memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects; history binds itself strictly to temporal continuities, to progressions and to relations between things. Memory is absolute, while history can only conceive the relative. At the heart of history is a critical discourse that is antithetical to spontaneous memory. History is perpetually suspicious of memory, and its true mission is to suppress and destroy it.” (Nora, 1989, p. 8-9).

Si bien esta concepción no deja de lado cierto clasicismo incompatible con la realidad contemporánea (ahora llego a explicar esto), sí resulta útil para distinguir los movimientos que marcan las dinámicas históricas y la dinámica de la memoria.

En el contexto de esta investigación, se asume que la historia es el producto de la acción humana en general, mientras que la acción humana lleva un motor, aquel impulso transformador que nos hace a todos en seres histórico-sociales, un agenciamiento que es a lo que identifico con la memoria. La memoria es voluntad e imaginación, es acto y es imagen, es carne e imagen. La memoria se convierte en las operación de la historia, la operación individual y la operación colectiva.

En este sentido, la memoria está atravesada por miles de fuerzas, por pasiones individuales y por tensiones que involucran a instituciones y núcleos de poder. Tenemos que reconocer que los “procesos de memoria son múltiples, en el sentido que diversas formas de memoria pueden coexistir y llamar unas a otras. Esta hipótesis es crucial para construir un entendimiento del lugar que juegan los archivos en el aparato social de la memoria” (Giannachi, 2016, p. 61). El archivo es una suerte de palacio donde la memoria y la historia coinciden. El archivo es donde conviven discursos grandilocuentes de líderes políticos y cartas pasionales de un amante a otro, donde comparten sitio las narrativas de guerra y los álbumes familiares, los rumores, las noticias, es ese lugar donde la historia y la memoria se funden, llamando la atención de los vivos para conformar su visión de mundo, su visión de pasado y de futuro.

Siendo esta investigación una investigación sobre máquinas, es inevitable que se entienda también una complicidad entre la memoria y el dominio de máquinas y entre la historia con cierta materialidad que está determinada por una cuestión de acceso y visibilidad dependiente de dicho uso maquinal que podríamos denominar apropiación tecnológica. Esta condición maquinal de la memoria y de la historia refuerza la complicidad que estas dos dimensiones guardan con la comunicación y, en concreto, con los medios de comunicación disponibles en una época cualquiera. Lo anterior no significa otra cosa que las máquinas de la memoria son los medios de comunicación. Estos medios tienen una característica de ser vehículos, vehículos de pasiones e intereses de quienes los utilizamos. Al mismo tiempo, la historia se vuelve accesible a través de los registros que produce nuestra acción. A diferencia de lo que una visión simplista o superficial de la construcción histórica nos invita a pensar, aquí hay que entender que la memoria no es tanto responsable de una “recolección del pasado, sino de la construcción, o incluso la

reconstrucción del pasado en el presente (i.e., en relación con nuestra presencia) y por la captura del presente como algo siempre ya pasado (i.e., acelerado hacia la historia)” (Giannachi, 2016, p. 59). Esta dinámica temporal, además, nos obliga a pensar que una de las fuerzas más intensas que rigen la relación del ser humano con su memoria es la noción de duración (ver Bergson, 2006), pero sobre todo, la duración como posibilidad de proyección en el tiempo. Esto es, es gracias a la conciencia histórica, actualizada en la práctica cotidiana de la memoria, que como individuo me puede proyectar al futuro, puedo planear mi día o mi semana, mi siguiente viaje fuera de la ciudad, procurar mi fondo de ahorro o hacer planes con otros como yo, quienes son capaces de vincularse con mis expectativas temporales a partir del propio ejercicio de su memoria.

Cuando hablo de memoria en el espacio de esta investigación, me refiero entonces a esa máquina del tiempo capaz de agenciar mi participación en la historia. Por más caprichoso que este movimiento parezca, no deja de estar atravesado por una serie de fuerzas que dictan lo que me es posible realizar en función de mi posición histórico-social. Estas fuerzas se conforman desde múltiples direcciones, las empujan distintas agencias. Algunas de ellas brotan del fondo de mi psique, son manifestaciones de mis temores, de mis deseos; se encadenan con otras, de otros individuos y también localizables en lo que la ley llama “personas morales”, provenientes del sitio que juega la institución en nuestra participación histórico-social –el carácter de dichas instituciones y mi participación en ellas–. La denominación de “persona moral” no es menor, porque esta moralidad sugiere también una axiomática de la memoria o, puesto de otro modo, una regulación del recuerdo.

Para abordar estos laberintos de fuerza que dictan la configuración cotidiana de la memoria como una de los movimientos humanos más determinantes en la participación histórico-social, me he adentrado en una distinción entre la memoria como Ministerio y la memoria como Misterio, dicotomía que tomo del cineasta Raúl Ruiz en su Poética del Cine (ver Martínez-Zarate, 2016a, 2016b). Para Ruiz (2000), existen dos fuerzas que se complementan y se relacionan con la memoria, aunque él no las atribuye como tal a formas de encarnación memoria, como aquí lo propongo: Misterio y Ministerio.

“Misterio funciona según una organización arbitraria y antidemocrática (...) Misterio es antojadizo, decreta como leyes de alcance general las visiones oníricas del capitán y solamente las suyas. Misterio es igualmente paródico, en la medida en que copia de manera voluntariamente grotesca los esquemas de organización de Ministerio, su rival. La organización de Ministerio es totalmente diferente. Es un cuerpo cuyas entrañas se hallan expuestas al aire libre: sus organigramas son totalmente accesible y, del mismo modo, los cambios que se producen en su equipo siguen reglas al alcance de todos. (...) En tanto Misterio nace por generación espontánea, Ministerio se reproduce por clonaje. Su organigrama de de base engendra otros organigramas, los que a su vez producen otros nuevos, y así sucesivamente” (Ruiz, 2000, p. 109-110).

Para Ruiz, entonces, estas dos fuerzas entran en relación constantemente, por lo que hay que ser muy cuidadoso al manejar esta oposición como un oposición irreconciliable. Más bien, como se

aclara en el vasto e imbricado territorio discursivo de esta investigación, tanto el Misterio necesita de la manía del Ministerio como el Ministerio de las fuerzas ocultas del Misterio.

Para esta investigación, las dinámicas ministeriales coinciden, generalmente, con dinámicas opresoras. Estas opresiones pueden ser más o menos violentas según el contexto histórico y la posición de quien encarna la memoria. Por otro lado, los agenciamientos misteriosos buscan romper o fracturar la memoria institucionalizada o las formas institucionales de recordar la historia. Las versiones oficiales coinciden con cierta estaticidad del Ministerio, blanco constante del capricho y la capacidad de infiltrarse del Misterio.

“Ministerio utiliza la memoria, una memoria de hechos públicamente disponibles, mientras que Misterio usa de discreción, de disimulación y, en ciertos casos, de olvido. Sólo que la memoria es en sí misma un Ministerio (...) [la memoria] ofrece un ejemplo sorprendente de un Ministerio nacido del Misterio" (Ruiz, 2000, p. 111)

Entonces, el Ministerio de la Memoria es la casa de las “verdades históricas” impulsadas desde los núcleos de poder, al mismo tiempo que lo que podríamos llamar hábitos y vicios propios de la memoria encarnada de quienes andamos por la Tierra con la etiqueta de “humanos”. Todas las etiquetas que se desprenden de esta etiqueta madre de “humanos” y que nos permiten navegar por nuestra existencia nominal, debaten su sentido perpetuamente entre lo ministerial y lo misterioso. Y en esta tensión, la acción comunicativa es fundamental. Aunque hay un eco a la atribución de Habermas y su entendimiento de dicha acción (1987), en este caso formulo más bien una acción comunicativa anclada en el dominio de las máquinas al alcance con una finalidad, además, particular: la creación artística.

La intención de esta investigación es nutrir un arsenal para la imaginación (esto es, para la producción de imágenes), un diseño inspirado en las fuerzas del Misterio que sea capaz de renovar nuestra apropiación de los medios de comunicación y desafiar lo que parece convertirse, a nivel global, en una avanzada de los núcleos de poder contra la posibilidad de reconstruir los horizontes mismos de posibilidad; o en otros términos, la cancelación de nuestra imaginación, la cancelación de que otros horizontes de mundo son posibles. Esta dinámica coincide en gran medida con un movimiento perpetuo delo que llamo desaparición de posibilidades, análogo a lo que sucedió con las máquinas estatales de los campos de concentración, que se pretendieron borrar, como lo indica Didi-Huberman: “La desaparición de las herramientas de la desaparición” (Didi-Huberman, 2004, p. 41). Esta desaparición, sobre todo, estaba destinada a la inmovilización de la memoria, a congelar los imaginarios sobre un proceso histórico de atrocidad insospechada.

“Y es que, junto con las herramientas para la desaparición había también que hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable” (Didi-Huberman, 2004, p. 42).

Al convertirlo en inimaginable, lo que sucede es que se aniquila la alteridad del horizonte de lo posible, refiriéndome con alteridad a versiones alternas de la historia ministerial. El Misterio apunta precisamente a la famosa apelación de Didi-Huberman de “imágenes pese a todo”; el Misterio permite reivindicar la apertura como una condición fundamental primero del archivo y, segundo, de la historia.

Consecuentemente, lo Ministerial se ancla en dinámicas de clausura, que no son sino múltiples programas de censura. Con el término programas evoco la postura de Flusser (2013), en tanto vivimos en un mundo programado, serializado, de acciones predeterminadas, insertas en ciclos reproductivos de valores particulares. Esta programación, por supuesto, incluye nuestras facultades expresivas, incluyendo la comunicación y, por lo tanto, la memoria. La programación de la memoria y de la comunicación es uno de los condicionamientos más persuasivos, pues se instala en el seno mismo del establecimiento de la norma: es mediante lo ministerial aplicado al uso de los medios de comunicación y a las dinámicas de la memoria asociadas a dicho uso, donde se imponen las convenciones sobre la normalidad, incluyendo los horizontes de lo decible y lo indecible, de lo imaginable y lo inimaginable.

La censura, entonces, no solamente opera a nivel de la expresión, sino también de la imaginación. Más todavía, la censura es uno de los recursos más eficaces del Ministerio, sobre todo cuando consideramos que la censura no es siempre una práctica violenta o, mejor dicho, perceptible como tal.

“La censura es una forma productiva de poder: no es algo meramente privativo, es también formativo. Considero que la censura produce sujetos según normas implícitas y explícitas, y que la producción del sujeto está directamente relacionada con la regulación del habla. La producción del sujeto se realiza no sólo por medio de la regulación del habla del sujeto, sino por la regulación del ámbito social del discurso enunciable. La cuestión no es qué es lo que podré decir, sino cuál será el ámbito de lo decible, el ámbito dentro del cual podré empezar a hablar. Devenir sujeto

implica estar sujeto a un conjunto de normas explícitas que regulan el tipo de habla que será interpretado como el habla de un sujeto ” (Butler, 1988, p. 219-220).

Acorde con la perspectiva de Butler, estos horizontes de la censura marcan la realización del sujeto en función de los horizontes de lo decible o, para efectos de esta investigación, de la expresión. Si consideramos que la expresión es el salto del individuo al vacío del mundo, la división de su existencia al proyectarse fuera de sí, entonces lo que está en juego al hablar o manifestarnos por medio de una u otra vía disponible, es la realización misma como humanos. Esta realización implica, antes que nada, la situación que tenemos dentro de esa realidad que nos envuelve. La realidad, diré por el momento, que no es otra cosa que ese borroso terreno cuyas fronteras se establecen entre lo decible y lo indecible, lo expresable y lo inexpressable, lo imaginable y lo inimaginable.

El Ministerio, entonces, está en sintonía con las pautas institucionales, aún cuando las afecciones de estas pautas no se materialicen solamente en decretos o declaraciones, en códigos legales o anuncios públicos. Las pautas institucionales, o la influencia del Ministerio, puede implicar manifestaciones mucho más sutiles que se traducen en actos de autocensura o silenciamiento voluntario. Es quizás en esos dominios, y no solamente en los desplantes de opresión o silenciamiento violentos, donde los horizontes del poder ministerial se instalan más determinadamente. Lo es, desde mi perspectiva, porque en el acto de autocontención opera una doble desaparición: la desaparición de la idea que se quiere expresar, y la desaparición de su expresión efectiva. Por estas razones, vale la pena cerrar aquí con unas líneas sobre la relación

entre institución e instinto, que resulta determinante para entender las tensiones ministeriales y misteriosas.

Desde la perspectiva de Deleuze, el ser humano reemplaza el instinto al confiar su esfuerzo individual y colectivo en la construcción de las instituciones que dan lugar a una sociedad. En esta institucionalización propia del ser humano, se marcan las tendencias que, en el contexto de esta investigación, podemos identificar con las fuerzas del Misterio y del Ministerio.

“La institución remite a una actividad social constitutiva de modelos, de los que apenas somos conscientes, y que no explica ni por la tendencia ni por la utilidad, ya que, al contrario, esta última la presupone en cuanto utilidad humana (...) ¿Cuál es la diferencia entre institución e instinto? En el instinto, nada supera la utilidad, a no ser la belleza. La tendencia se satisface indirectamente mediante la institución, pero a través del instinto lo hace directamente” (Deleuze, 2005, p. 28-29).

Hay entonces una influencia muy profunda en la presencia de lo ministerial, al ser las instituciones responsables de los modos de recordar, por ejemplo, o de resaltar ciertas narrativas históricas sobre otras. En el marco de una discusión sobre construcción histórica, memoria y comunicación, estas tendencias son, de algún modo, formas de narración histórica, que siempre están asociadas a un universo maquinal o mecanósfera, a una esfera mediática que da soporte a dichas narraciones y que no son otra cosa que la infraestructura del archivo. Para Deleuze, las tendencias dependen de medios sociales que las satisfacen, como si las tendencias fueran los impulsos que dan cuerpo a un ritmo normal, a un horizonte ordinario, y los medios todas las maneras en las que, día a día, los seres humanos nos inscribimos en estos ritmos instituyentes.

“No hay tendencias sociales, sino únicamente medios sociales para satisfacer las tendencias, medios que son originales precisamente por ser sociales. Toda institución impone a nuestro cuerpo, incluso en sus estructuras involuntarias, una serie de modelos, y confiere a nuestra inteligencia un saber, una posibilidad de previsión en forma de proyecto. Llegamos a esta conclusión: el hombre no tiene instintos, construye instituciones. El hombre es un animal a punto de abandonar la especie. Por ello, el instinto traduce las urgencias del animal, mientras que la institución traduce las exigencias del hombre: la urgencia del hambre se convierte, en el hombre, en la reivindicación del pan” (Deleuze, 2005:, p. 29-30).

Si el hombre no tiene instintos, sino las instituciones que ha construido a lo largo de la historia, aquellas que sobreviven, con sus transformaciones y potencias particulares, entonces el hombre debe haber desarrollado algún tipo de reemplazo para este instinto. A este instinto de segundo orden, o de segunda generación, es lo que yo llamo intuición. La intuición es el modo en el que el Misterio se sobrepone al Ministerio.

Etimológicamente, la intuición se corresponde con la percepción. En otros términos, aquí la intuición es la capacidad de ver más allá de la institución, de ver lo invisible. No lo invisible abstracto, sino lo invisible concreto: lo invisible como camino de posibilidad, como espacio de proyección del ser hacia el territorio del acontecer. En otras palabras, la intuición orientada a la expresión, la fuerza misteriosa dirigida a la superación de los afectos ministeriales que encadenan la memoria, entendida así, la intuición es una máquina de guerra capaz de hacernos

dueños de nuestro futuro, es decir, de convertirnos en dueños de nuestra propia historia, o como dicen por ahí, en arquitectos de nuestro propio destino.

La memoria se encadena con las máquinas, con las máquinas físicas y las máquinas abstractas. La memoria y la expresión guardan una complicidad irrenunciable con las máquinas. Si buscamos un desafío del Ministerio de la Memoria, la producción crítica debe instalarse en el dominio revolucionario de las máquinas.

Esta investigación responde a la necesidad de nutrir el Misterio contra el dominio incólume del Ministerio. El Misterio como resistencia al silenciamiento, a la memoria programática que nos define como miembros de una mecanósfera monstruosa. El Misterio que es intuición, brújula. Y no cualquier Misterio.

En esta tesis propongo una postura particular: la postura del arte como manifestación limítrofe de la expresión humana, como camino posible para la renovación de la experiencia y la existencia humanas. En consecuencia, esta es una investigación-interferencia:

“El artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes” (Ranciere, 2010, p. 34).

Este cortocircuito está instalado en hacer presente el Misterio. El Misterio de la Creación, que no es sino, por herencia materna, el Misterio de la Memoria. En este sentido, aquí la operación maquina nace de aquella “acción artística” que se identifica “con la producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema” (Ranciere, 2010, p. 74). Esta crítica es una crítica operativa, lo que significa que está asociada a la apropiación de los medios desde la resistencia y no desde la reproducción de dinámicas de opresión.

“Crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto” (Ranciere, 2010, p. 78).

Para alterar los consensos, o por lo menos aspirar a influir en los procesos consensuales, el artista debe responder a una apropiación tecnológica crítica. Si el consenso se propaga por los medios de comunicación disponibles en un momento dado, entonces el disenso viene no nada más de los signos inyectados en el flujo consensual o de los discursos artísticos en sí mismos, sino sobre todo, desde un giro en el uso de las técnicas expresivas que tenemos al alcance. Lo anterior nos invita a concebir la dimensión técnica como una dimensión inseparable de la dimensión narrativa; en otras palabras, el dominio de la técnica y la maestría en el discursos son dos caras de una misma moneda, la moneda de la expresión artística. Moneda que además puede insertarse exitosamente en el mercado, provocar interferencias también en los modelos de valor vigentes en un momento dado.

Lo anterior cobra especial importancia si reconocemos que todo avance tecnológico implica transformaciones o mutaciones de la memoria (Flusser, 1990; Postman, 1993). En gran medida, el Misterio de la Memoria se inscribe, de igual modo que el Ministerio, en el uso de las tecnologías dominantes. Las tecnologías dominantes son ya una manifestación misma de la operación de la memoria en un momento dado, de los medios en que la memoria se encarna y, por lo tanto, las vías de construcción histórica.

Dicho lo anterior, para un arte crítico la reflexión sobre la dimensión política es una exigencia no sólo ética, sino estética. Puesto de otra manera, la estética es una formulación, ya sea evidente o disfrazada, de una postura ética. En esto consiste la política de la poética, en la correlación inexorable entre manifestación expresiva y posición política, entendiendo la posición política como el encadenamiento de una expresión particular con una realidad social y un proceso de construcción histórica particulares. Lo anterior tiene que ver con las nociones de intervención en los procesos históricos y, sobre todo, con la sensibilidad configurada en un momento dado. Los horizontes de sensibilidad, que coinciden en mayor o menor medida con los horizontes de percepción, están igualmente vinculados con las dimensiones tecnológicas de la experiencia humana. Estos horizontes de percepción y sensibilidad van transformándose conforme los medios al alcance evolucionan, y con esa transformación, también se transforman los archivos que guardan los documentos que conforman la experiencia histórica.

En la configuración ético-estética, político-poética del trabajo artístico que aquí defiendo, un trabajo artístico que reconoce en la memoria su punto de partida y su punto de llegada, en la memoria encarnada un motor expresivo, en este trabajo siempre existe una dimensión indecible. Esta indecibilidad tiene que ver con los horizontes de lo expresable y lo imaginable que debaten sus fronteras constantemente entre el Ministerio y el Misterio. Más todavía, en palabras de Ranciere: “un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible” (Ranciere, 2010, p. 84). Para Ranciere hay dos modos de abordar esta indecibilidad, por un lado la que reconoce la fuerza del estado como una fuerza contraria y reacciona con cierto “virtuosismo artístico”, y otra que reconoce cierta compenetración entre las esferas del poder y la

de la resistencia (p. 84-85); esta última está en sintonía con la operación de esta investigación, donde busco el diseño de máquinas de guerra desde la aceptación de la imposibilidad de salirse del fluir maquínico y el control de las máquinas de estado.

Aquí la noción del archivo como territorio donde conviven todas las enunciaciones posibles, es significativo para comprender el trabajo de las máquinas de guerra aquí diseñadas, que coinciden con lo que Giannachi llama el “poder transformativo del archivo”:

“(…) transformational power of the archive (...) the ‘dark margin’ of the archive, is where old powers may be legitimized, and new powers forged, but also and where ‘still unsuspected mechanisms that will allow us to multiply the transformations’ could be invented. (...) Within the apparatus of the archive, we re-form our coming into being and can remain as process. (Giannachi, 2016, p. 121)

Entonces, dentro del aparato del archivo entendido como ese territorio donde viven, que no sólo se conservan, las manifestaciones que preceden nuestra expresión, es ahí donde es posible reformar nuestros procesos de realización. Esta sentencia no es menor, pues nos permite trabajar directamente con la palabra realización y su vínculo con los aparatos que le dan vida: la realización es el proceso de vernos en el mundo, de percibir nuestras acciones en relación con un universo humano sensible y cognoscible. Por la misma razón, en los horizontes del archivo es que lo real se confirma como real, incluyendo el dominio testimonial que Agamben (1989) ha situado en un lugar distinto al archivo y que en este caso confirmamos como parte de una misma esfera de narración posible.

Sigue que la intervención del archivo es una de las estrategias más efectivas para renovar las relaciones que dan lugar a nuestras encarnaciones de la memoria, a las dinámicas de creación de valor que se desprenden de nuestros códigos de comunicación. Por la misma razón, la producción creativa es un acto de revelación.

“Toda afirmación creadora se arraiga en la capacidad para ubicar a los inexistentes del mundo. En el fondo, lo que cuenta en toda creación verdadera, sea cual fuere el ámbito, no es tanto lo que existe como lo que inexistente. Hay que instruirse en la escuela de lo inexistente, pues es allí donde se ponen de manifiesto las ofensas existenciales que se hacen a los seres y, por lo tanto, el recurso del ser-igual contra esas ofensas” (Badiou, 2012, p. 74).

Instruirse en la escuela de lo inexistente es otra forma de decir nutrir el poder del Misterio, y hacer conscientes las ofensas contra los seres coincide con la resistencia del Misterio al Ministerio, resistencia que es un componente constitutivo del Ministerio mismo. No hay Ministerio sin Misterio, ni Misterio que emerja sin las fuerzas ministeriales actuando sobre los cuerpos y las mentes.

La inexistencia de Badiou refiere también a los sin-nombre, a los oprimidos, a los marginales. Aquellos que hacen la historia con minúscula una historia menor para las narrativas grandilocuentes, aquellos a los que el arte crítico apela y reconoce como protagonistas de los imaginarios de toda sociedad. En la actualidad, el Misterio es sistemáticamente enterrado por el Ministerio del avance tecnológico, que tiene entre sus máquinas de estado la máquina tecnolingüística de Bifo. En este caso, la indiferenciación como premisa de construcción

comunitaria, la homogeneidad como principio de tejido social, debe ser uno de los frentes del arte crítico. Y no sólo de un arte “crítico” expresamente, sino de todo arte que guarde cierta fidelidad al despertar histórico de la conciencia artística.

“A través de la obra de arte sabemos que ‘todo otro aparece de otro’ –otro que al aparecer mismo, que es la naturaleza–, sólo resulta confirmado y accesible ‘en tanto no cuenta, en tanto nada’. La nada es entonces aquello cuyo ‘mantenerse allí’ no es coextensivo a lo auroal del ser, al gesto natural de la aparición. Es lo que está muerto por estar separado (...) La nada es la recaída inerte del aparecer, la no-naturaleza cuyo apogeo, en la época del nihilismo, es la anulación de todo aparecer natural en el reino violento y abstracto de la técnica moderna” (Badiou, 1999, p. 195)

En este mundo, entonces, el arte nos permite reconocer la otredad. El arte es una ventana a la diversidad de la experiencia humana y a la semejanza de las pasiones que dan pie a nuestros existir. Si, como nos dice Badiou, “el Estado es una extraordinaria máquina para fabricar inexistentes” (Badiou, 2012, p. 77), entonces las máquinas que aquí propongo son máquinas para revelar no sólo los inexistentes que el estado desde la “identidad fantasmagórica” que le impone el ser una máquina de inexistentes (Badiou, 2012, p. 78), sino también los mecanismos por los cuales busca cancelar la existencia de esta otredad.

Para intervenir, para generar cortocircuitos en las redes ministeriales del sistema, es necesario trabajar en el dominio de lo ruinoso, de los desechos de ese estado:

“Nada podrá perturbar este poder como la exhibición de las ruinas, los menudos desechos y las delicadas imágenes que los artistas hoy extraen

ingeniosamente de los archivos, puesto que eso constituye una provocación contra el *ilusionismo defensivo* que proclama que el orden de las cosas es fatalmente inevitable” (Bourrand, 2015, p. 55)

La inevitabilidad del ‘orden de las cosas’ es una de las armas opresoras más poderosas de las máquinas de estado. El uso de los medios de comunicación por parte del estado, y en complicidad con los agentes económicos, depende precisamente de la propagación de ilusiones que nos hagan creer que no hay otro mundo posible más allá del que vivimos. En este sentido, la censura opera al nivel de la imaginación provocando una “ilusión” que corroe no sólo la capacidad de imaginar posibles mundos u horizontes de mundo alternativos, también, por supuesto, actuar en dirección de estas posibilidades.

En gran medida, el territorio final de este control es el archivo, como el repositorio de comunicaciones. Ariella Azoulay, a partir de Derrida, nos invita a cuestionar el papel que tienen los centinelas del archivo, esos seres conservadores del orden cuya labor consiste precisamente en la clausura de la posibilidad como principio de construcción histórica.

“Al controlar la manera en que éstas se describen al público, los centinelas del archivo parecen estar autorizados para denegar el acceso a los ciudadanos, el derecho de leer libremente su historia, mostrarla a los demás, reinterpretarla, compartirla, e incluso, imaginar un futuro distinto. Con este abuso de poder, el archivo traiciona su propia vocación como institución pública y como un depósito de documentos que le pertenece al público, ya que tales documentos se refieren a la vida e historia de muchos” (Azoulay, 2014, p. 73).

Otra forma de describir la traición de los archivos al inmovilizar la historia, es a partir de decir que cierra la puerta al Misterio, ese Misterio que en primera instancia diera lugar al Ministerio. Estas dinámicas de las instituciones se corresponden con lo que Azoulay denomina violencia constituyente: “la violencia que constituye un nuevo estado de cosas como ley” (Azoulay, 2014, p. 73). No sólo es la constitución de un nuevo estado de las cosas lo que opera, sino la instauración de una ley (la creación de una institución) que se presenta como inamovible. En este proceso, lo que opera son también el uso constante de lo que Badiou denomina “nombres separadores” en la gestación de la revuelta, estos son aplicados a “colectividades de sospechosos” (Badiou, 2012, p. 82), que terminan por inmovilizar las movilizaciones sociales o, en el caso de esta reflexión, inmovilizar la memoria como la facultad que dinamiza la experiencia humana al ser una máquina del tiempo capaz de desplegar horizontes posibles. Para desafiar este poder, lo que necesitamos como artistas críticos es desafiar los medios por los cuales la memoria se instituye, no sólo a partir de crear nuevos medios, sino de desafiar y renovar el uso de los medios existentes.

Estamos en el centro de un torbellino. Torbellino de la imagen, no como manifestación visible, sino como manifestación mental de un mundo que perpetuamente escapa nuestra capacidad de aprehenderlo.

Felix Guattari nos invita a pensar en un paradigma protoestético que no se distancia mucho del entendimiento que aquí tengo de la experiencia como una experiencia creativa, de la experiencia como un proceso de investigación siempre inacabado. Dice:

“una dimensión de creación en estado naciente, perpetuamente más arriba de ella misma, potencia de emergencia que subsume la contingencia y los azares de las empresas de puesta en el ser de Universos inmateriales. Horizonte remanente del tiempo discursivo (del tiempo marcado por los relojes sociales), una duración eternitaria escapa a la alternativa recuerdo-olvido y habita con intensidad pasmosa el afecto de la subjetividad territorializada. El Territorio existencial se hace aquí a la vez tierra natal, pertenencia al yo, apego al clan, efusión cósmica” (Guattari, 1996, p. 125).

En la definición de Guattari rezuman distintas configuraciones importantes para esta investigación. Primero, la relación entre el espíritu creativo y la realidad material circundante. La memoria, sus Misterios y Ministerios, son inseparables de las realidades materiales que rodean su encarnación. La práctica creativa es, de algún modo, una manera de resistir a estas realidades materiales, una transformación de la configuración del mundo para convertirla en un mundo nuevo. En esto consiste la dimensión de novedad en las ideas detrás de la poiesis como principio de creación. Al mismo tiempo, plantea la noción de duración, la que entreteje una subjetividad con las dinámicas del recuerdo y del olvido en un territorio particular, un territorio que se define por los lazos que uno teje con el entorno, lazos amorosos y lazos dolorosos, lazos que en todo caso, depende de códigos y dinámicas de comunicación. En este sentido, el estado de creación al que apela Guattari no es un estado de excepción en el que normalmente se cree que vive el artista, más todavía, la entiende como una dimensión de realización personal. En este sentido, la realidad se realiza, se descubre a través de la comunicación constante entre el mundo interno y el

mundo externo, entre la expresión y lo inexpresable. Para Guattari, esta condición se puede manifestar, en prácticas liberadoras, con un estado de transfusión de órdenes (o desórdenes) que el francés llama caosmosis.

"La caosmosis no oscila, pues, mecánicamente entre cero y el infinito, entre el ser y la nada, el orden y el desorden: rebota y rebrota sobre los estados de cosas, los cuerpos, los focos autopoieticos que ella utilizar con carácter de soporte de desterritorialización; ella es caotización relativa a través de la confrontación de estados heterogéneos de la complejidad"
(Guattari, 1996, p. 137)

La caosmosis, en esta investigación, es equiparable al poder del Misterio para reconfigurar aquellos horizontes de lo posible que el Ministerio se empeña en imponer como inamovibles. La caosmosis es un principio de autocreación y de creación del mundo que bien podemos identificar con la idea de la experiencia como investigación creativa que sostengo en esta investigación.

Desde hace tiempo, en mis clases les ofrezco a los alumnos una triada de conceptos desde las cuales pensar la creación y la relación histórico-política que mantiene un agente creativo con su mundo. Estos son: experiencia, existencia y expresión. La premisa que los vincula es el prefijo ex-, que sugiere un "hacia afuera". Este "hacia afuera" es el principio de la premisa que he compartido y que vincula la experiencia con un proceso de investigación, con una ex-ploración de la realidad que, por medio del actuar incesante de la memoria, organizo en el tiempo y el espacio. La experiencia tiene sentido gracias a una existencia (la existencia posibilita la experiencia) y la expresión es el motor de la misma, es decir, lo que da continuidad a la experiencia, el principio articulador de la duración. Existencia, experiencia y expresión son tres

dimensiones inseparables de la vida humana de las que la operación de la memoria se nutre sin cesar, no importa la época ni las condiciones sociotécnicas.

Al hablar de memoria, comunicación y arte, la idea de experiencia cobra particular importancia, incluso antes que la de expresión, que abordaré en otro momento. Cuando esta experiencia la pensamos como una experiencia situada, es necesario reconocer los influjos e influencias que dan lugar a una perspectiva particular sobre dicha experiencia.

“La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. Bajo condiciones de resistencia y conflicto, aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción, determinan una experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente” (Dewey, 1943, p. 34)

Entonces, para Dewey, la intención se desprende de este universo de sentido resultante de la interacción que mantiene el individuo con su mundo. El rostro de la consciencia en la intención tiene que ver con la capacidad de discernir un orden particular en esta experiencia, de atribuir un sentido temporal y espacial a las interacciones, y de proyectar nuestra acción en un horizonte de posibilidad. Para Dewey, la experiencia es detonada por una impulsión:

“Cada experiencia, de poca o mucha importancia, empieza con una impulsión, más bien que como una impulsión. (...) ‘Impulsión’ designa un movimiento hacia fuera y adelante de todo el organismo, del cual los impulsos especiales son auxiliares” (Dewey, 1943, p. 53)

La impulsión es el principio que da la cualidad de movimiento a toda experiencia. Esto es, no hay experiencia estática, de ahí que la duración, con toda su dureza, determine el peso de la conciencia humana. Esta impulsión, además, conectada con una intención consciente, continúa la existencia experiencial del ser humano por medio un rizoma expresivo. Mediante la expresión, que se organiza en enjambres de respuestas diversas a las situaciones que enfrenta nuestra conciencia, somos capaces de mantenernos visibles ante el mundo, de mandar señales de vida, así como indicaciones (indicios) de las direcciones que pretendemos seguir. La expresión, en este sentido, es un mapa de navegación del universo interno de cada uno de nosotros, lo que además permite codificar la experiencia en una existencia que tiene un (sin)sentido particular. Para operar al nivel de la expresión, son necesarios los medios tecnológicos y los códigos correspondientes. En estas tecnologías y lenguajes es que el Ministerio y el Misterio pueden encontrar sus vías de institución o liberación.

Ahora bien, cuando estas dimensiones las llevamos a la expresión artística como una expresión particular, la dimensión técnica tiene la misma o mayor importancia que la dimensión discursiva. La tiene porque como ya lo dije, la expresión es una radiografía del mundo interior de quien se expresa, y dicha expresión es inseparable de los medios a los que recurre para efectuarse. En este sentido, el dominio técnico es una exigencia de toda práctica artística. Más todavía, la práctica artística es lo que podríamos denominar la expresión de la expresión, la expresión más extrema del ser humano; con extrema, me refiero a que es la expresión que desafía, de menos idealmente, la norma, la expresión que lleva los códigos, los lenguajes y las técnicas a su límite y, por lo mismo, permite renovar, primero, la expresión, en segunda, la experiencia, y en últimas, la existencia misma.

Una de las características de esta renovación que opera a nivel de la memoria como principio de imaginación, es la inserción de la obra de arte como una obra nueva, como un objeto que no pertenece a la experiencia común hasta el momento de su creación (de nuevo, el sentido originario de la poiesis). Y aunque sea una radiografía del creador, aquí nos interesa la producción artística como una fuente de transformación del mundo común: las obras de arte se insertan en el archivo que da sentido a la humanidad como objetos que no son solamente producto de la experiencia creativa del artista, sino generadores de experiencias auténticas por medio de su cualidad de novedad.

“El *material* del que se compone una obra de arte, pertenece al mundo común más bien que al yo, pero, sin embargo, hay auto-expresión en el arte porque el yo se asimila ese material, de un modo característico, para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un objeto nuevo. Este nuevo objeto puede producir como consecuencia, en los que lo perciben, reconstrucciones similares, re-creaciones del material antiguo y común, y, en consecuencia, llegar con el tiempo a establecerse como parte del mundo reconocido, como ‘universal’. El material expresado no puede ser privado; sería el estado de una casa de locos. Pero la *manera* de decirlo es individual, y si el producto es una obra de arte, irrepetible. La identidad en el modo de producción define el trabajo de una máquina, y su correspondiente en la estética es lo académico. La cualidad de una obra de arte es sui géneris porque el modo de elaborar la materia general transforma a ésta en una sustancia fresca y vital” (Dewey, 1943, p. 96).

Como podemos intuir, la operación del arte entendido como una práctica de la memoria enclavada en el universo comunicacional humano, depende de la reinención constante de las relaciones que la agencia creativa mantiene con las técnicas a su alcance, así como con los códigos de uso y comunicación propios de una técnica u otra. Conforme los medios técnicos han evolucionado, la interdependencia entre ellos es cada vez más estrecha, lo que lleva por un lado a la multiplicación de talentos en el artista, por otro a la necesidad cada vez mayor de convertir la creación en una práctica colectiva. En otro tenor, hablamos de que cada obra es perceptible por su forma, y que la forma misma depende de este juego entre la inteligencia, la sensibilidad de un creador, y las exigencias materiales de una técnica particular.

“Esto es lo que llama tener forma. Es una manera de considerar, de sentir y de presentar una materia experimentada de modo que pronto y efectivamente llegue a ser el material para la construcción de una experiencia adecuada por parte de los menos dotados que el creador original” (Dewey, 1943, p. 98).

No es lo mismo forma y figura, o modelo (Dewey, 1943, p. 102) y entre la figuración y la formación está la producción final de una obra de arte, su presentación como parte del entorno común.

Estas formas son las que conforman el imaginario propio del archivo, formas que debaten su identidad entre los Ministerios y los Misterios de la memoria, según las condiciones de la creación. Por condiciones de creación me remito al sustento económico, los recursos técnicos, las cualidades narrativas, los procesos de exploración que dan lugar a una expresión artística particular. En esta investigación me dedico a detallar una expresión artística basada en la

investigación documental de lo real, así como una pedagogía que se corresponda con este proceso de creación crítico y basado en la resistencia. Me refiero a lo real como ese universo de proyecciones del individuo hacia el mundo, proyecciones que configuran una experiencia como condición consciente de la existencia humana, lo documental como el método que utiliza los medios al alcance como generadores de registros o inscripciones de la memoria, individual y colectiva, propia y ajena, con la finalidad de empujar los horizontes de lo imaginable como experiencia humana.

Intervenir la memoria supone el uso radical de máquinas. Las máquinas para intervenir la memoria son máquinas que atraviesan lo biológico y lo artificial. ¿Cómo saber de qué somos capaces si no llevamos los medios al límite? La crítica práctica de la comunicación tiene como premisa fundamental la intervención de la memoria, lo que implica conducir los medios de comunicación al límite. Este trabajo de intervención es un trabajo de dirección, en primer momento, y de realización en segundo. La correspondencia con la terminología de la práctica filmica no es casualidad. Primero, la dirección como proceso de liderazgo, de claridad narrativa, de canalización de un impulso; por otro lado, la realización como trabajo de acompañamiento de una idea de la mente a la pantalla (o de la imagen mental a la materia lumínica de su proyección). La realización, además, como proceso de materialización de las imágenes que queremos para nuestro mundo.

La historia de la humanidad, la evolución de ese archivo inacabado que nos hermana independientemente de la comunidad a la que formemos parte o el territorio que habitemos, se nutre constantemente del trabajo que los artistas realizan –esto es, las imágenes que producimos y que se insertan en los imaginarios que alimentan el archivo–.

“La historia de la humanidad ha crecido sobre la base de la recopilación y el ordenamiento de su memoria y de sus sueños y proyectos, sugeridos o evidenciados con las imágenes visuales o audiovisuales que ellos suscitan. Mediante estas imágenes se pueden conocer, comprender y sentir lo que ha sido el transcurrir del hombre, su fiesta y su tragedia, y también la percepción que tuvo y tiene su futuro. Las pantallas audiovisuales de nuestro tiempo son el espejo sociocultural en el que una comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autorreconocen, construyendo parte esencial de su identidad individual e histórica. Una identidad concebida como proceso, antes que como un hecho terminado, co-producida juntamente por muchas otras identidades del mundo” (Getino, 1996, p. 14).

Varios aspectos son de crucial importancia de la cita de Octavio Getino. Primero, la complicidad entre producción de imágenes y memoria como parte de un proceso de construcción de identidad en relación con el universo de representaciones al alcance; nuestros deseos y nuestros temores, nuestros afectos, que son el motor de nuestra voluntad, son ‘moldeados’ constantemente por las imágenes y narrativas que consumimos. Hay que reconocer que estos ‘moldes’ tienen centros de producción definidos, y no en pocas ocasiones responden a intereses muy puntuales, ya sean políticos, económicos o a sesgos culturales. Inclusive cuando hablamos de la producción cultural independiente, en muchos países esta producción está sujeta a fondos públicos y privados que, aunque sea indirectamente, condicionan el carácter de la producción. Además, lo que Getino llama ‘pantallas audiovisuales’ hoy se han multiplicado ad absurdum, al grado de acompañarnos

en nuestro bolsillo a todos los lugares que vamos, hasta al baño. ¿Qué imaginarios estamos construyendo en este proceso?

Al hablar de los moldes y los intereses detrás, lo que se denomina ‘invasión cultural’ es de importancia capital para comprender el posible terreno de acción que tiene un artista crítico en busca de intervenir la memoria cultural de su tiempo. Las afecciones provocadas por una falta de representación en estas narrativas son múltiples e insospechadas, puesto que medirlas resulta prácticamente imposible. Dice el mismo Getino: “un pueblo que no se observa o se siente representado en la imagen de esos espejos socioculturales que son en nuestros días las pantallas de cine y de televisión, ve resentida de una u otra manera su posibilidad de desarrollo” (Getino, 1996: 14). Más todavía, cuando la representación en esos espacios se hace siempre desde los centros de poder, no sólo es una falta de representación, sino un condicionamiento de la representación y la tendencia a instaurar narrativas unívocas (superficiales, basadas en preconcepciones y prejuicios). En esta univocidad lo que está en juego no es únicamente el pasado y el presente siempre fugaz, sino sobre todo el futuro, los horizontes de lo posible. Lo anterior genera fracturas en los procesos de construcción de identidad y la proyección de la voluntad, la toma de decisiones en el proceso de realización del ser, escisiones en la capacidad que tenemos como individuos y como comunidades para representarnos en un mundo cada vez más desigual.

Cuando traemos a colación la relación entre instinto e institución, que ya he identificado con la presencia de la intuición como resistencia a la institución, y que no es otra cosa que la relación entre Misterio y Ministerio, ambas están en relación con procesos de satisfacción de necesidades, ya sea primarias o secundarias. Si las imágenes que consumimos nos infunden

necesidades difíciles de satisfacer (vernos de cierta manera, comportarnos como tal o cual personaje, contar con tales o cuales recursos), entonces resulta casi imposible salir de ciclos viciosos donde nuestros ideales nunca coinciden con los medios para satisfacer estos ideales.

“Las denominaciones ‘instinto’ e ‘institución’ designan esencialmente procesos de satisfacción. En el primer caso, al reaccionar naturalmente a los estímulos externos, el organismo extrae del mundo exterior los elementos para satisfacer sus tendencias y necesidades; estos elementos constituyen los mundos específicos de los diferentes animales. En el segundo, mediante la institución de un mundo original entre sus tendencias y el medio ambiente exterior, el sujeto elabora instrumentos artificiales de satisfacción, que liberan al organismo de la naturaleza pero lo someten a otra cosa, y que transforman la propia tendencia introduciéndola en un nuevo entorno: ciertamente, el dinero nos libra del hambre, si lo tenemos, y el matrimonio nos evita tener que buscar parejas, pero ambos nos someten a otras tareas. Por tanto, toda experiencia individual supone, como su a priori, la preexistencia de un entorno en el cual se despliega la experiencia, ya se trate de un medio ambiente específico o de un entorno institucional. El instinto y la institución son las dos formas organizadas de una posibilidad de satisfacción” (Deleuze, 2005, p. 27).

Aquí, Deleuze nos invita a visualizar la sustitución del instinto por la institución. Ese reemplazo que nos obliga a transitar de las necesidades ‘naturales’ a las ‘artificiales’, cuya fuente de

gestación son precisamente el sinfín de imágenes que consumimos diariamente en el celular, los espectaculares, las computadoras y el resto de las apantallantes superficies que impresionan nuestra percepción con sus registros de valor. Si según Deleuze se ha sustituido el instinto por la institución, lo que nos queda como instrumento de supervivencia es la intuición como ese vehículo de navegación por las necesidades fabricadas por la institución. La intuición nos permite crear caminos para el Misterio en el terreno del Ministerio, y abrir entonces espacios para aquellas representaciones que son celadas por las tendencias de la institución.

En la búsqueda por abrir espacios de memoria alternativos, los agentes del Misterio que son los artistas críticos debemos reconocer la lucha contra las múltiples opresiones que dan la fuerza al Ministerio. Recordemos la octava tesis de Benjamin sobre la historia:

“La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que llegemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. La oportunidad que éste tiene está, en parte no insignificante, en que sus adversarios lo enfrentan en nombre del progreso como norma histórica. -El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean “aún” posibles en el siglo veinte no tiene nada de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse” (Benjamin, 1942, p. 23-24).

Entonces, el artista crítico suscribe esta tarea que Benjamin impone al trabajo histórico, principalmente mediante el desafío de lo que el Ministerio impone como ‘norma histórica’. Cuando hablo de las normas históricas del Ministerio, vale aclarar, me refiero a cualquier extremo del poder. Desde mi perspectiva, la tradición fascista está igualmente en la opresión estalinista que en la comodificación norteamericana. En ambos casos se recurre a los ‘nombres totalizadores’ para condicionar los horizontes de representación y, por lo tanto, de posibilidad.

Uno de los peligros más presentes en el momento en que escribo estas líneas es la presencia de estrategias por demás sutiles de penetración de las ideas que sostienen al capitalismo financiero como principio de relación con el mundo y con los semejantes, una relación que dependen sobre todo de la explotación y la aniquilación de la diversidad y la diferencia como principios de riqueza. La riqueza de este capitalismo es una riqueza homogénea, la riqueza de las cifras. Cuando otras formas de riqueza salen del espacio de representación, cuando la única riqueza que cuenta es la del dinero y los bienes que éste puede comprar, el mundo inevitablemente se aplana, pierde relieve, textura, sabor. En un mundo así, el pensamiento es imposible.

Dice Freire que “los oprimidos son la patología de las sociedades sanas, que precisan por esto mismo ajustarlos a ella, transformando sus mentalidades de hombres ‘ineptos y perezosos’”; ¿qué nos dicen las formas de opresión sobre la sociedad que las implementa? En una sociedad gobernada por el Dios Dinero, ese Dios que alisa la experiencia humana, “el problema radica en que pensar auténticamente es peligroso. El extraño humanismo de esta concepción bancaria se reduce a la tentativa de hacer de los hombres su contrario: un autómatas, que es la negación de su vocación ontológica de ser más" (Freire, 1970, p. 82). Este achatamiento de la voluntad, de la

acción y del pensamiento, de la imaginación, afecta todas las ramas de la cultura. Uno pensaría que solamente quienes laboran en un banco o en una casa de bolsa están sujetos a estas afecciones. En lo absoluto. Nos afecta a todos: artistas, intelectuales, amas de casa, jefes de estado, estudiantes, comerciantes. Esta opresión, dice el mismo Freire, es un “control aplastador”, es “necrófila”, pues se “nutre del amor a la muerte y no del amor a la vida” (Freire, 1970, p. 87). Más que llamarlo amor a la muerte, diría yo, estas instituciones promueven las tendencias de explotación con la única finalidad de generar ganancias monetarias. No digo siquiera ganancias económicas, pues esto sería limitar la idea misma de la economía, que habla más bien sobre la casa que queremos tener.

En este contexto sistemáticamente neutralizado, el artista crítico debe actuar como un guerrero. O mejor, como un guerrillero: alguien que busca orquestar pequeños ataques y penetrar en los pasillos del Ministerio pasando, si no desapercibido, sí bajo el disfraz ministerial de la indiferencia. Esta posición, precisamente, resiste a la indiferencia que define la práctica necrófila de la máquina financiera. Indiferencia que influye en la manera en que los hombres y las mujeres se comportan ante la vida, ya insensibles a la destrucción de una política que exhibe la muerte a diario como el plato principal de su espectáculo. En este contexto opresor donde el artista debe ofrecer resistencias o contrarrepresentaciones, las ideas de libertad se hacen presentes inevitablemente. Pero la bandera de la libertad es igualmente engañosa.

“El ansia de libertad de distintas épocas y distintas clases es en cada caso algo muy específico y, por más que aparezca como algo universal y eterno, es siempre delimitado. El instinto de libertad de las clases burguesas, por ejemplo, muestra siempre, a pesar de sus transformaciones durante siglos,

que aspiraba a la liberación de barreras feudales, de oposición externa. La libertad era la libertad de la competencia; libres, había de serlo los individuos competidores, quienes adquirirían su individualidad con la lucha competitiva. Las pretensiones de libertad de opinión eran pretensiones de libertad de unas opiniones muy específicas, a saber, las burguesas” (Brecht, 1973, p. 330).

Muchas libertades hay, por lo menos en el discurso. Cuando hablamos de la opresión de la máquina tecnolingüística del capitalismo financiero, cuando la propuesta contra esta máquina es la de un arte crítico, entonces lo que se busca no es esta “libertad de opinión”, sino la “libertad de expresión” en su sentido más puro: no sólo lo que se puede o no decir, sino también e inseparablemente, los medios que se tienen para decirlo. Estas libertades, aunque aquí podrían simular mucha claridad, no son tan transparentes como se cree. De nuevo Bertolt Brecht:

“No se puede dar la libertad que no se toma por uno mismo. No hay nada peor que la esclavitud oculta. Porque, si la esclavitud es pública, si un estado se reconoce como esclavitud, entonces existe además, al menos como concebible, otro estado, esto es, el de la libertad. Pero si la verdadera esclavitud es proclamada en todo el mundo como libertad, entonces la libertad ya no es concebible; en efecto, no sólo se ha convertido la esclavitud en un estado natural, sino también la libertad en un estado antinatural. Todos los progresos de la humanidad se basan en que la esclavitud fue descubierta como tal y, por consiguiente, eliminada:

ya se trate de dependencias con respecto a la naturaleza o con respecto al hombre” (Brecht, 1978, p. 77-78).

Pareciera que hoy nos encontramos en esta encrucijada, donde se inmovilizan todas las posibilidades de creación libre y autónoma a raíz de, en términos de Flusser, una programación de la acción libre, un encadenamiento de la acción supuestamente libre a las cadenas del mercado. Presenciamos pues el sometimiento a las lógicas del consumo y la financierización de las relaciones humanas de las que habla Bifo, sometimiento que se vende en narrativas publicitarias como liberación. En este caso, no sólo es peligroso pensar, sino se vuelve en una tarea casi imposible. Cuando estamos en sociedades que en las representaciones globales se presentan como ‘inferiores’, como ‘sub-desarrolladas’, la libertad sufre un segundo grado de esclavitud, pues no sólo está atada a las lógicas de realización del mercado, sino que además se imponen realidades siempre inalcanzables, realidades irrealizables.

“La libertad es necesaria a toda actividad intelectual, pero el ejercicio de la libertad está en relación directa con el desarrollo de una sociedad. El subdesarrollo, subproducto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, subproducto del subdesarrollo; el prejuicio prolifera en la ignorancia. El prejuicio es inmoral, porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inmorales son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual” (Álvarez, 1988, s/p).

Este prejuicio al que hace referencia Santiago Álvarez no es sino un complejo de inferioridad que bien puede transformarse en patologías sociales. Esta condición casi esquizoide de la

creación debe desafiarse por medio de una ruptura de las ‘burbujas’ que definen a la actividad intelectual, la actividad artística.

La crítica práctica de la comunicación pretende intervenir la memoria precisamente por medio de estos caminos de libertad. Lo hace sobre todo por medio de la configuración de experiencias alternativas que puedan extenderse mediante expresiones comprometidas con el entorno social del que provienen. Estas expresiones son comprometidas en tanto se empeñan por romper con las cadenas de la comodificación e inmovilización de la acción cultural del artista. Lo anterior, antes que una conciencia material de la diferencia, exige un trabajo de sacrificio por parte del artista que está en armonía con las ideas que Andrei Tarkovsky defendió como las premisas de su obra.

“El problema de la libertad conlleva el problema de la experiencia y de la educación. En su lucha por la libertad, el hombre moderno exige la liberación personal, en el sentido de una licencia que le permita hacer lo que quiera. Pero ésa es una libertad ilusoria y, de tratar de alcanzarla, lo único que el hombre obtendría sería la desilusión. Liberar las energías espirituales requiere de una ardua y larga lucha. La educación debe ser superada por la autodisciplina; de otro modo, de lo único que uno será capaz, será de entender su recién adquirida libertad en términos de un consumismo vulgar” (Tarkovsky, 2009, p. 255).

Entonces, podemos reafirmar que la libertad de consumo que se vende como la última libertad en el capitalismo financiero es en realidad una forma de opresión, de sometimiento a las reglas del capital. En este sentido, el artista crítico debe superar su condición por medio de la

autodisciplina, una disciplina que parte de la observación de la acción individual y su conjunción con el resto de las agencias circundantes. La intervención de la memoria comienza por una intervención personal, intervención personal que, necesariamente, exige un reconocimiento del otro como igual, pues la libertad, dice el mismo Tarkovky, desconoce el egoísmo.

“El hombre realmente libre, no puede serlo en un sentido egoísta, como tampoco la libertad individual puede ser el resultado del esfuerzo común. De nadie depende nuestro futuro, sino de nosotros mismos; sin embargo, nos hemos acostumbrado a pagar por las cosas con el esfuerzo y el sufrimiento de los demás, y nunca con el propio. Rehusamos darnos cuenta del hecho simplísimo ‘de que todo está relacionado en este mundo’ y de que nada puede ser fortuito, porque contamos con libre albedrío y tenemos el derecho de escoger entre el bien y el mal”
(Tarkovsky, 2009, p. 256).

La oposición entre egoísmo y libertad propulsada por Tarkovsky está detrás de las ideas que aquí defiende y que dan lugar a la noción de un arte comprometido, un arte que salte del capricho individual y que, con ayuda de la intuición, logre desafiar las cadenas de la institución, las sujeciones del Ministerio.

La maquinaria tecnolingüística encuentra en la bestial industria publicitaria a uno de sus principales aliados y uno de los arsenales más potentes para sembrar las ideas de esta libertad ilusoria a la que voluntariamente se someten (nos sometemos) millones alrededor del mundo. Esta maquinaria produce imaginarios de realización que parten de la supremacía del individuo sobre la comunidad, de la competencia sobre la cooperación, de la materialidad sobre la

espiritualidad, de la explotación sobre el cuidado, subrayando la inactividad propia de la falsa libertad: esta inactividad es, de hecho, el arma más poderosa de las máquinas de estado contemporáneas. Al sembrar la idea de que la libertad real es una libertad de consumo, la comunalidad y la autodisciplina como principios de liberación espiritual son inhabilitados e incluso, descalificados de inútiles en tanto no ofrecen ningún valor de producción monetaria para el sistema monetario. En un entorno como éste, Tarkovsky apuesta en el arte como camino de liberación:

“Me parece que en una situación así, es el arte el que está llamado a expresar la absoluta libertad del potencial espiritual humano. Creo que fue siempre el arte el arma con el cual el hombre se defendía de aquellas cosas materiales que amenazaban devorar con su espíritu” (Tarkovsky, 2009, p. 257).

Esta práctica artística no es una práctica cualquiera, sino una práctica dispuesta a sacrificar la comodidad por el esfuerzo, el consumo y la explotación, por el cuidado y la conservación. Al mismo tiempo, el arte como vehículo de libertad es un acto de voluntad por la comunalidad.

“¿Qué es el arte? ¿Es bueno o es malo? ¿Proviene de Dios o del diablo? ¿Podría ser una muestra de fraternidad, una imagen de armonía social? ¿Podría ser ésta su función? Es, al igual que una declaración de amor, nuestra conciencia de que somos dependientes unos de los otros. Una confesión. Un acto inconsciente que, sin embargo, refleja el verdadero sentido de la vida: amar y sacrificarse” (Tarkovsky, 2009, p. 258).

Entonces, el arte crítico para la crítica práctica de la comunicación es un acto amoroso y sacrificial, es un acto de entrega. Un acto amoroso en tanto comprometido con el mundo exterior, no con los caprichos del creador; un acto sacrificial en tanto entrega a la voluntad ajena, no la propia, entregado al entretejido sacrificial. En este acto de sacrificio y amor, podemos intervenir la memoria verdaderamente, guardando fidelidad a las pulsaciones de una realidad histórico-social determinada.

1.3. In-formación. Comunicación de relaciones.

Las unidades de medición son imperfectas. En el mejor de los casos, evolucionan y se transforman con el desplazamiento de los centros de poder y de creación de sentido. Al cierre de la segunda década del siglo XXI escuchamos la palabra información constantemente. Definirla resulta por demás conflictivo, en gran medida debido a la diversidad de aplicaciones que tiene. En casos como estos, lo más conveniente es comenzar por analizar el término en sí mismo. Su etimología deriva del nominativo latino *informatio*, que refiere a ‘idea, concepto, esquema’. El verbo, *informare*, significa ‘instruir, entrenar, educar’, así como ‘dar forma, figurar’. Si intento enmarcar la definición en una propuesta de crítica práctica de la comunicación, entonces la in-formación consiste primero en el proceso de concepción y diseño de una forma mediática y, segundo, en la impresión de un sentido a la forma aislada, la significación de una forma perceptible, así como su relación con un universo de relaciones posibles.

Hans Christian von Baeyer, al explicar el tránsito de la física tradicional a la física cuántica en un libro que sostiene que la “información es el nuevo lenguaje de la ciencia”, establece una definición de información que es iluminadora para esta discusión:

“la información lleva la connotación de actividad que está ausente en la forma aislada (...) Información, entonces, se refiere a imponer, detectar o comunicar una forma [...] es la transferencia de forma de un medio a otro

[...] Podemos definir tentativamente la información como la comunicación de relaciones” (von Baeyer, 2004, p. 25).

Esta postura nos ayuda a situar el planteamiento sobre la poética de la información como el primer componente central de la crítica práctica de la comunicación. Primero que nada, la noción de que la información supone una “actividad” exige que toda generación de información implica la participación de una agencia en el proceso de significación. En otras palabras, la información no es una realidad estática, la información no es un cuerpo de datos inmóviles. Más bien, la información es el proceso de creación de sentido, de identificación de relaciones entre las formas que se presentan a una conciencia particular.

La información, por lo tanto, está en la base de los movimientos o desplazamientos de la memoria y de la imaginación. El diseño de flujos de información, entendidos como tráfico de formas mediante actos de imposición, detección o transferencia, es la actividad que subyace todo trabajo de la crítica práctica de la comunicación. Una inspiración profunda detrás de esta propuesta es el trabajo de Norbert Wiener, “el héroe oscuro de la era de la información” (Conway y Siegelman, 2005), quien desde las ciencias buscó siempre una integración de procesos tecnológicos con procesos orgánicos, diseño ingenieril con síntesis humanista, propuesta de actuar científico que por cuestiones de la política de la academia terminó siendo relegada por la simplificación de sus aportes cibernéticos hecha por Claude Shannon. Junto con el médico mexicano Arturo Rosenblueth, Wiener defendió la idea de un espacio de producción intelectual autónomo, un espacio que pudiera regirse por sus propias reglas de producción de ideas y de creación de tecnología, y no “acorde a las compulsiones externas de los sistemas económicos y militares” (Berardi, 2017, p. 227).

Su propuesta tanto de comunidad científica autónoma como de conceptualización de un diseño tecnológico para el que la información, que “no es ni materia ni energía”, que si bien comprende una realidad física traducible a un diseño ingenieril (hasta aquí se quedó Shannon), requiere también de diseños híbridos que reconozcan la dimensión semántica de la información. Desde mi perspectiva, la reducción de Shannon, que de algún modo dejó fuera el universo comunicacional que compete a actividades como el arte, es una de las condiciones de posibilidad infraestructural de las que se desprendieron los sistemas de poder político y económico basados en la tecnología de comunicación que sigue presente hasta nuestros días.

Uno de los estragos es lo que Berardi llama la semioinflación:

“esa clase especial de inflación que sucede en el campo de la información, el entendimiento, el significado y el afecto (...) Yo digo que la semioinflación ocurre cuando necesitamos más signos, palabras e información para comprar menos significado. Se trata de un problema de aceleración. Lo que planteo es un tipo de hiperfuturismo en el que el viejo concepto de futuro, basado en la aceleración, se convierte en una herramienta crucial para el objetivo capitalista (...) Cuando la principal herramienta de producción comienza a ser el trabajo cognitivo, la aceleración entra en otra fase, otra dimensión. Esencialmente, aumentar la productividad en la esfera del semicapitalismo implica la aceleración de la infoesfera” (Berardi, 2002, p. 123-124)

Esta conceptualización de Berardi, parece sostenerse como uno de los motores principales del régimen contemporáneo de la información. Sostengo que un entendimiento activo y no pasivo de

la información, un entendimiento de la información que exige una agencia (o un agenciamiento), es uno de los caminos para encontrar espacios de producción de sentido alternativos a esta lógica hiperfuturista que describe el pensador italiano. Lo que parece que estamos atestiguando en esta era es la hiperproducción de formas, pero la incapacidad para conectar entre ellas. De esta manera, a diferencia de lo que se defiende en ocasiones dentro de la concepción popular de los entornos mediáticos contemporáneos, no vivimos en una era de sobrecarga de información; más bien, lo que presenciamos es una saturación de formas mediáticas que carecen de relación entre sí, al mismo tiempo que de una masa crítica de productores de formas (imágenes y mensajes en redes sociales) disociados y dislocados. En otras palabras, lo que para Berardi define a la infoesfera como una “aceleración de los flujos de información”, es en realidad una aceleración de la circulación de formas. Esta aceleración coincide con el circulacionismo que propone Hito Steyerl (2015), que se define por la propulsión de imágenes al espacio mediático, no tanto por su producción (y aquí agregó: imágenes que pueden ser textos o, mejor, siendo que su naturaleza es prominentemente digital, textos que pueden ser imágenes, videos, sonidos o, sí, textos que pueden ser textos). En esta condición de hipersaturación de formas e incapacidad de relacionarlas, algo así como un simulacro baudrillardiano donde creemos estar constantemente recibiendo información, pero en realidad nunca participamos de este proceso, vaciando el potencial signifiante de esas formas y convirtiéndonos en meros receptores vacíos, la esquizofrenia que Deleuze y Guattari atribuyeron al capitalismo en la segunda mitad del siglo XX, se agudizan en un contexto como el que intento describir. Y no sólo la personalidad esquizoide, sino que más en general, “los desórdenes mentales y las psicopatologías son síntomas de este proceso dual de desrealización virtual y aceleración” (Berardi, 2002, p. 135).

Esta idea que Lash ha llamado “informatización” y que propongo, en razón de la definición de información ofrecida, describir a la informatización y la infoesfera como un proceso y un entorno marcados por el “simulacro de información”, este entorno, dice Lash, “inaugura un nuevo paradigma del poder y la desigualdad”, y al mismo tiempo, nos sugiere, abre “infinitas oportunidades para toda una gama de innovaciones y creatividad” (Lash, 2005, p. 35). Es algo que nos compete en una crítica práctica de la comunicación, pues la poética de la información requiere sumergirse en estos horizontes infosimulados para revertir la dirección de los flujos. ¿Cómo? A través de tejer relaciones entre las múltiples formas que los conforman, de crear, por medio de agenciamientos discretos, puentes entre formas y conciencias.

Sin duda, como indica Lash, “el espacio informacional, ya sea espacio paralelo o espacio real urbano, es el espacio vivido de hoy” (p. 248). Este espacio, continúa:

“No es un espacio *funcional*. No lo es porque no es posible valorizarlo. No produce otra cosa y, por lo tanto, no agrega valor. A menudo es un espacio habitado por objetos e información sin valor. No es un espacio instrumental. El espacio de la información es el espacio del acontecimiento. Es atópico, porque no tiene lugar. También es temporalmente atópico: no es utópico ni distópico. Las utopías valoran el futuro. Las distopías valoran el pasado. El tiempo y el espacio de la información atópica carecen de pasado y de futuro. Su temporalidad es la atemporalidad” (Lash, 2005, p. 248).

En esta descripción del espacio de información encuentro algunos aspectos de valor, independientemente de las precisiones necesarias. Me parece que, si seguimos la definición

propuesta, lo que tenemos más bien es un entorno de saturación de formas sin información, de formas huecas. Es por ello que sucede lo que precisamente indica Lash: la configuración de un espacio disfuncional, donde los individuos no pueden navegar debido a la incapacidad comunicativa de tejer relaciones. A esta patología propia de nuestro tiempo es a la que atiende la poética de la información como principio relacional del arte crítico que está detrás de una crítica práctica de la comunicación. Pretende adentrarse en todo tipo de lo que Lash llama “zonas de información”, que para él son: 'vivas y domesticadas', 'vivas y silvestres', 'muertas y silvestres' y 'muertas y domesticadas' (Lash, 2005, p. 63-66). En estas zonas de información se inscribe también las posibilidades de construcción de mundo, si en la simulación no existe la posibilidad de futuro, la labor de la crítica práctica de la comunicación en este contexto es introducir un horizonte de posibilidad posible; no sólo a través de la creación de formas llenas, de peso simbólico, formas auténticas, sino desde fuerzas que sean capaces de tejer sentido entre las formas que las configuran. Por ello, si en estas zonas de información, como las llama Lash, se aniquila la referencia temporal, se aniquilan nociones como tradición, herencia, proyección futura, entonces en las zonas de información la memoria también se inhabilita. La memoria en la infosimulación que define a estas zonas de vida termina por congelarse, congelando también los procesos de construcción de identidad y la autonomía. Consecuentemente, en esta situación las posibilidades se reducen a cero, o en todo caso, a las posibilidades únicas del sistema. En parte, el trabajo de la poética de la información es restituir o reinventar, según sea el caso, el horizonte temporal por medio de la práctica creativa –de creación de formas vivas, dinámicas–.

En este contexto, entonces, como para la nomadología, “el problema fundamental es el de la forma” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 379). Más todavía: la producción de formas y su

entretejido con el con-texto. Aquí habremos de trascender los entendimientos tradicionales de la forma, donde se distinguía "de la imagen, como así también del signo" (Echauri, 2008, p. 140), para comprender que las formas son signos e imágenes, más todavía las formas artísticas, y que contrario a lo que el mismo Echauri defendió, la función de las formas artísticas no es únicamente significarse a sí mismas, que debemos trascender la idea de que su "sentido artístico anida en ellas mismas" (p. 140), de lo contrario las formas terminarían por congelarse, desprenderse de la realidad. Si bien las formas artísticas responden a sus propias reglas compositivas, a su propio universo narrativo y no al universo del sistema económico y político (en sintonía con las aspiraciones de producción intelectual de Wiener y Rosenblueth), la producción de arte crítico, de un arte que resista a las tendencias necrófilas del sistema, que revierta la producción de formas huecas y la incapacidad de crear puentes entre ellas, requiere de un compromiso profundo con la realidad. En esta lógica, retomo la triada de 'posibilidad', 'potencia' y 'poder' propuesta por Berardi en su estudio reciente sobre los horizontes de posibilidad para configurar las líneas de fuerza de la poética de la información como una máquina de guerra que se oponga a las tendencias de la infosimulación.

Lo primero, entonces, es comprender que la posibilidad como horizonte de la acción humana, define la relación entre deseo y voluntad. Para Berardi:

"Possibility is content, potency is energy, and power is form. I call *possibility* a content inscribed in the present constitution of the world (that is the immanence of possibilities inscribed in the present composition of the world are not infinite, but many. The field of possibility is not infinite because the possible is limited by the inscribed impossibilities of the

present. Nevertheless it is plural, a field of bifurcations. When facing an alternative between different possibilities, the organism enters into vibration, then proceeds making a choice that corresponds to its potency.” (Berardi, 2017, p. 1)

La labor de la crítica práctica de la comunicación es crear este contenido, que las formas estén marcadas por él de tal manera que amplíen las posibilidades inscritas en el presente. Estas posibilidades, curiosamente, requieren de una exploración del archivo (del pasado en el presente) con la finalidad de reavivar los procesos de memoria. En este contexto, comprendo a las formas como una realidad perceptible que está compuesta de dos dimensiones: contenido y continente, siento el continente el vehículo mediático-técnico y el contenido el carácter discursivo, el impulso narrativo de dichos vehículos. Si las imposibilidades de la infosimulación inhabilitan la memoria como motor de la imaginación, la poética de la información ha de fortalecer la potencia de las posibilidades, siendo la potencia “la energía subjetiva que despliegue las posibilidades y las actualice. La potencia es la energía que transforma las posibilidades en actualidades” (Berardi, 2017, p. 1). En esta actualización, el arte crítico es una práctica fundamental. El arte crítico como un arte que interviene la memoria, como una máquina de guerra que desafía la inmovilización que provoca la máquina tecnolingüística, que resiste el vaciado de sentido de la infosimulación, es un arte poderoso. Aquí, de nuevo siguiendo a Bifo, el poder es entendido como “las selecciones (y exclusiones) que son implicadas en la estructura del presente como prescripción: poder es la selección y ejecución de una posibilidad entre muchas, y simultáneamente, es la exclusión (e invisibilización) de muchas otras posibilidades” (Berardi, 2017, p. 2). Este ejercicio del poder sintoniza con lo que en esta investigación entiendo por

montaje. El montaje, como ese motor del arte documental al que le dedicaré una gran parte de esta discusión, implica la selección de versiones de realidad posibles. Estas versiones se incuban por medio de la práctica de la poética de la información, la práctica de crear nuevas formas y nuevas relaciones entre las formas creadas o las ya existentes. En otras palabras, la poética de la información es la actualización de nuevos horizontes de posibilidad.

Del mismo modo en que la selección a la que hace referencia Berardi es el ejercicio de una potencia, la práctica de la poética de la información es la comprobación de esta potencia por medio de un reordenamiento del mundo, un reordenamiento que selecciona versiones de mundo que la máquina de estado pretende invisibilizar. Y si “esta selección puede ser descrita como una gestalt (forma estructurante), y así actúa como paradigma” (Berardi, 2017, p. 2), entonces la poética de la información es el arte de hacer visibles paradigmas posibles. Más todavía, las formas estructurantes, formas que yo denomina conectivas (que permiten crear puentes de sentido antes invisibles), pueden ser vistas como “formato, como modelos que podemos implementar sólo a través de asumir un código” (Berardi, 2017, p. 2). En este sentido, para crear estados de ser futuros posibles, “inscritos en las presentes constituciones del mundo” (Berardi, 2017, p. 2-3), no nada más se requiere la producción de formas y de sus modelos conectivos, sino sobre todo los códigos que sugieren estas posibilidades. Por ello, en esta lógica, hablamos de la producción de diagramas de mundo, entendiendo que el “diagrama no es sólo el resultado de una abstracción de un mecanismo de poder sino también las formas en que el afuera –es decir, las fuerzas materiales que no han sido abstraídas en el diagrama– afectan el poder” (Blas, 2016, p. 87). Este trabajo diagramático coincide con la resistencia de Deleuze, para quien existen “potencialidades de fuerza” que son las que constituyen un “afuera”, “una realidad cósmica” (es

decir, una realidad de un orden particular) que “siempre transforma el poder, de tal manera que cada reconfiguración abre un nuevo futuro” (Blas, 2016, p. 88). El trabajo de la crítica práctica de la comunicación, que tiene como eje central la intervención de la memoria por múltiples estrategias, comenzando por la poética de la información como estrategias de base, consiste de dicha diagramación, de la abstracción de actualidades que las máquinas de estado constantemente invisibilizan. La poética de la información, en este sentido, nos brinda la oportunidad de renovar las relaciones entre lo que significa ser humano, reordenar la codificación cultural con la intención de confirmar que otros futuros son posibles, futuros donde la tradición y la herencia como condiciones del ser, como confirmaciones subjetivas del deseo, son necesarias. La poética de la información se empeña, entonces, no sólo en hacer visibles esos otros mundos posibles, sino sobre todo en el diseño de diagramas de tránsito por estos mundos. Intercambiabilidad entre formas, eso es la memoria, eso es el arte. Si la información puede entenderse como *la transmisión de forma de un medio a otro, la comunicación de relaciones* (von Baeyer, 2004), entonces podemos empezar por preguntarnos por la noción de forma. Hay distintas entradas posibles a esta discusión, pero en este caso me limitaré a hablar de lo que entiendo como formas mediáticas.

Las formas mediáticas están asociadas a una infraestructura particular. Esto es, las formas mediáticas responden a un momento histórico y sus condiciones materiales (tecnológicas), primeramente, y discursivas (si no ideológicas) en segunda instancia. En años recientes, desde finales del siglo XX y la expansión de redes globales de telecomunicaciones, esta correlación entre universo formal y basamento tecnológico (el universo mediático asociado a las formas significantes) ha sufrido transformaciones determinantes para la condición humana.

“The early years of the twenty-first century have marked an exponential increase in the correlation between being visible and being documented. More than even more than ever before, information is generated from bodies through a multitude of capture devices that proliferate globally” (Blas, 2016, p. 82)

Esta condición y complicidad entre cuerpo-acción e información está asociada a la condición contemporánea de un registro constante. Más que nunca, las acciones, incluso las más cotidianas, producen registros voluntarios o no, que de inmediato se insertan en un mar inagotable de datos. Esta condición “material” de la mediación contemporánea ha extendido el archivo humano casi ad infinitum.

La relación tan estrecha entre cuerpo-acción y producción de información no es del todo inofensiva, sobre todo considerando que esta condición material forma parte de un sistema económico y político muy particular.

“The machine has internalized the cognitive functions of the human brain, so the task of autonomous thinking is no longer to limit the sphere of automation but to inscribe a social interest (as opposed to capitalist interests) and human goals (as opposed to technologically automated goals) in the global machine” (Berardi, 2017, p. 226).

Bifo sugiere pues que las estructuras de poder de la máquina global han condicionado a tal grado el pensamiento que se ha vuelto casi imposible pensar autónomamente. Aunque en apariencia hay una distancia entre cuerpo e instrumento, el instrumento ha logrado penetrar el cuerpo y controlar sus funciones. Una de las últimas propuestas de Bifo apela precisamente a la

comunidad intelectual y artística a liberar el pensamiento de este condicionamiento. La crítica práctica de la comunicación tiene esta no pequeña tarea de liberar el pensamiento mediante la intervención del instrumento mismo (el medio) de tal suerte que sea posible renovar las formas mediáticas que se desprenden de nuestro uso tecnológico. Este objetivo de la crítica práctica de la comunicación está en sintonía con lo que Bifo llama potencia.

“The evolution of these concatenations from the state of virtuality to the state of deployed organism is the space of actualization of the possible. That which I call potency is the condition for this actualization: potency enables the shift from the zero-dimensionality of information to the multidimensionality of the body of the event. Power, then, is the grid of selections that visualizes, emphasizes and implements one plan or consistence in which a possibility deploys itself, excluding any other possibility from the space of actualization” (Berardi, 2017, p. 6).

Aquí Berardi describe la esencia de su crítica a lo que llama una “era de la impotencia”. Esta impotencia generalizada, inmovilización de las masas (su cuerpo y su imaginación, la sujeción de la agencia y voluntad humanas a una maquinaria de poder global), arrebatada el poder de los individuos y las comunidades para concentrarlo en polos de poder. Para Berardi, el poder es “la sujeción de un posible contenido a un código generativo” (Berardi, 2017, p. 6), lo que podemos interpretar de la siguiente manera: el poder consiste en la limitación de una voluntad y una potencia (potencia que es potencia también de construcción de mundo, de su significación) para insertarla en una cadena de significado donde la vida de esa voluntad está ahora condicionada a un sentido ajeno a ella. ¿Hay escapatoria? La respuesta de la crítica de la información a esta

pregunta, aunque sepamos sobre la dificultad e incluso imposibilidad de esa ambición, siempre debe ser afirmativa. Afirmativa en el sentido que conduce a una acción concreta, impulsa a la voluntad a romper los condicionamientos maquínicos. Esta potencia de transformación se vincula también con lo que Foucault llama “puntos de resistencia” dentro del diagrama de poder. En palabras de Blas:

“While Foucault’s theory of the diagram is primarily an articulation of power relations, the potential for resistance in the diagram is, at times, palpable in his writing. In *The History of Sexuality, Volume I*, Foucault describes “the power of network” as being riddled with “points of resistance”. Here, his language for resistance remains topological: the points of resistance are “swarms” or matrices of transformation” (2016, p. 87).

La crítica práctica de la comunicación, mediante la intervención de los medios por los cuales atribuimos significado a nuestro ser y estar en el mundo, busca tejer estas matrices transformativas desde un trabajo que está en cierta medida relacionado con la cartografía. Las podemos entender como plataformas de liberación de la expresión y sus formas.

Antes de seguir con este capítulo, es necesario esbozar los horizontes de la forma mediática. Para ello, regreso a Bifo:

“My focus here is on the relation between the content and the container. (...) the container is not merely a container. It is a semiotizer, a formal paradigm, that has been shaped by economic interests, cultural norms and expectations, political institutions, military structures and so on. As a

semiotizer, the container fabricates semiotic models for the organization of the contents (daily life, language, knowledge, technology). Social imagination is shaped by the container, so the contents of social activity are modelled according to the paradigm of accumulation and growth, while the contents (knowledge, labour, creativity) produce possibilities that exceed the container. The relation between the semiotizer and the living contents is a conundrum, and should be investigated as an enigma, not as a secret” (Berardi, 2017, p. 169).

Mi entendimiento de la forma sintoniza con esta noción de Bifo, siendo para mí, la forma, un compuesto entre contenido y continente (lo que Bifo llama contenedor). La relación entre continente y contenido es igualmente dependiente de la infraestructura global de la información (no sólo en la producción de formas, también en la difusión de esas formas), pues el condicionamiento tienen un impacto directo en la con-formación de toda materia expresiva. La crítica práctica de la comunicación se articula sobre este supuesto, incide directamente en las herramientas, las lleva a su límite con la intención de que las formas, en su continente y su contenido, sean en sí agentes de liberación. La poética de la información es la máquina (o contra-máquina) que la crítica de la información tiene. Su esencia: la reconfiguración de las relaciones que comprenden al archivo humano con la única intención de abrir posibilidades. En este sentido, en la misma línea de lo que Bifo llama “futurabilidad”, es decir, la potencia de abrir los procesos de construcción histórica con la intención de reimaginar el futuro de la humanidad, que en ocasiones parece condenada a la extinción por su propia imbecilidad.

Todo texto es tejido de sentido. La vida humana depende de este telar siempre inacabado, donde las formas mediáticas son hilos y dedos que los hilan, vasos comunicantes. La poética de la información tiene como fuerza gravitacional la comunicación de relaciones. Consiste en la identificación de patrones de conectividad dentro de los esquemas significantes, así como las debilidades o tendencias nocivas en estos esquemas (patrones opresores o destructivos), pero no para permanecer distante de esas relaciones mortíferas, sino para actuar en la reimaginación y re-vinculación del tejido significante, esto bajo premisas o valores distintos.

En esta línea, podemos decir que la poética de la información es primordialmente un trabajo de recomposición de los patrones de significación, por lo que evocamos necesariamente modos de percepción y representación del espacio tiempo que, si nuestro objetivo es la práctica artística, vale citar la idea de Bourrand de que los artistas ven estos modos como “cintas de moebius” (Bourrand, 2015, p. 76), algo que podemos cruzar con la tétrede McLuhiana.

Pensemos en la banda de Möbius ilustrada por M.C. Escher. En uno de sus estudios sobre esta topología, que por su juego de infinitud cautiva el ojo humano, Escher incorpora un jinete que cabalga en todos los sentidos imaginables. El jinete, que a simple vista sólo monta en dos direcciones, en realidad mira hacia todos lados. Lo que parece una oposición converge en una omnidireccionalidad. Otra versión del artista holandés es un bucle triádico compuesto por dos colores (verde y rojizo-anarajado) que se intercalan y confunden entre sí haciendo imposible la distinción entre uno y otro. A una tercera versión de Escher la caminan hormigas, que como el jinete, van todas hacia un mismo sentido: el sentido de todos los sentidos posibles. Las tétredes McLuhianas son igual de paradójicas, igual de cautivantes, igual de polimorfos en su simplicidad

(¡y su verdad inefable!). La banda de Möbius, consecuentemente, es una figura apropiada para adentrarnos en la distinción McLuhiana entre figura y fondo.

Pensemos también en otra versión más de Escher, sus “aves Möbius”, donde una parvada de ¿gansos, cisnes? conforman el infinito de la topografía descrita en el siglo XIX por August Ferdinand Möbius. La “figura” de los gancisnes evoluciona en “fondo” y el “fondo” a su vez evoluciona en “figura”. Sucede igual con el jinete ya citado: el jinete gris que anda sobre la superficie naranja y el naranja que cabalga sobre la gris, son uno y el mismo. Los colores transmutan al igual que las líneas. Terreno y terrícola se entrelazan. ¿Dónde está la figura, dónde el fondo? Lo fundamental de la propuesta de McLuhan, de ahí la pertinencia de la banda de Möbius, no es la localización de la figura y el fondo, sino su dinamismo, el “equilibrio dinámico” entre ambos (McLuhan y Powers, 1989, p. 23), del cual brota la “resonancia”, el “estado de transformación continua”, el “chiasmus” (McLuhan y Powers, 1989, p. 24). En esta línea, la propuesta de McLuhan y Powers resuena con la propuesta de la forma como un híbrido entre continente y contenido; de la misma manera que el fondo y la figura en McLuhan, el continente y el contenido guardan una relación dinámica, orgánica, fluida.

En su plena madurez, el tetraedro revela la estructura metafórica del artefacto con dos figuras y dos fondos en relación dinámica y analógica entre sí. El intervalo resonante define la relación entre figura y fondo y estructura la configuración del fondo (McLuhan y Powers, 1989, p. 21). El análisis tetrádico, dicen McLuhan y Powers, es una “forma de anticipar los cambios en el ma como parte de la configuración total (como una entidad completa) en lugar de proporciones restringidas y fragmentadas” (McLuhan y Powers, 1989, p. 29). El ma japonés es, para los teóricos en cuestión, el intervalo resonante. Transitar el ma es conocer el edificio:

habitar sus espacios. Los muros, cristales, pisos, techos son meros pretextos para este acto de invención espacial donde inteligencia y sensibilidad constatan la identidad del habitante. El ma es, por tanto, el espacio de la memoria y el espacio de la comunicación. El ma es el terreno donde la vida es posible. Como espacio negativo, es espacio de vida posible (siendo que el espacio positivo, el ocupado por la materia, es espacio muerto, espacio intransitable). En este contexto, según los autores, la tétrade explora lo empírico y lo fenomenológico (McLuhan y Powers, 1989, p. 24).

“El tétrade no sólo revela el carácter configuracional del tiempo sino también que el artefacto (de la idea base) es siempre el producto de la mentalidad del usuario. El tétrade incluye el fondo del usuario, como pronunciator; y paradójicamente, incluye al usuario como fondo. Nosotros nos hacemos a nosotros mismos y lo que hacemos se percibe como realidad” (McLuhan y Powers, 1989, p. 27-28).

Esta dialógica entre artefacto y usuario, así como entre esquemas de desenvolvimiento del usuario (marcos espacio-temporales de acción, así como lógicas de representación y enunciación asociadas a una tecnología o un escenario tecnológico), debe comprenderse como un escenario complejo.

“El fondo de cualquier tecnología es tanto la situación que le da origen como todo el medio de servicios y perjuicios que la tecnología trae con ella. Estos son los efectos secundarios y se imponen al azar como una nueva forma de cultura. El medio es el mensaje. Así como el contenido de una nueva situación desplaza el viejo fondo, se torna disponible para la

atención ordinaria como figura. Al mismo tiempo nace una nueva nostalgia” (McLuhan y Powers, 1989, p. 23).

A partir del pasaje anterior, podemos intuir la complejidad de la aparición de una tecnología en una sociedad de por sí compleja, más cuando la poética de la información pretende intervenir fondo y figura –forma– mediática para relocalizar una expresión en un mundo particular. La cultura, podríamos decir, es la consecuencia del escenario tecnológico, desde el cincel hasta el sensor, pasando por el cálamo, el escenario sobre el que la poética de la información se desenvuelve. Aquí, recorro a Dewey para complementar la discusión sobre la forma y la poética de la información con una reflexión sobre la idea de diseño.

“Es significativo que la palabra ‘designio’ (design) tenga un doble significado. Significa propósito y significa arreglo, modo de composición (...) Lo característico del designio artístico es la intimidad que mantienen juntas todas las partes. (...) En la obra de arte las relaciones no pueden decirse que están aparte de lo que relacionan (...) El designio está, por decirlo así, supuespuestado a los materiales que no participan verdaderamente en él,” (Dewey, 1943, p. 104).

De lo anterior, podemos intuir que la forma es inseparable –continente y contenido operan siempre recíprocamente– y todo trabajo de diseño –que es designio, pensemos en inglés– no puede separarlos, por más que las modas en mercadotecnia nos obliguen a pensar así.

“Esta interfusión de todas las propiedades del medio es necesaria si el objeto en cuestión ha de servir a toda la criatura en su vitalidad unificada. Por consiguiente, define la naturaleza de la forma en todas las artes. (...)

Las obras de arte, como las palabras, están literalmente grávidas de significado” (Dewey, 1943, p. 105).

La gravedad de sentido que define a las obras de arte las hace el eje gravitacional de la poética de la información. Es mediante arte y pensamiento artístico que la poética de la información tendrá el poder de interferir con los sistemas de poder asociados a la gran máquina tecnolingüística. La intención detrás de este espíritu llamémosle intervencionista es que puede incidir en lo que Dewey refiere como una carga directa que todos llevamos y que marca de uno u otro modo las formas de nuestra expresión.

“Es aún más importante el hecho de que el organismo que responde con la producción del objeto experimentado, es aquél cuyas tendencias de observación, deseo y emoción, están moldeadas por experiencias anteriores. Lleva consigo las experiencias pasadas no en la memoria consciente, sino como carga directa. Este hecho da cuenta de la existencia de cierto grado de expresividad en el objeto de cada experiencia consciente” (Dewey, 1943, p. 109).

Aquí, un hallazgo sorprendente escrito por Maruyama en los 70s, me ayuda a concluir el apartado con lo que él llamó la paradigmatología, es decir, el estudio de los paradigmas. Él analiza tres paradigmas: (1) paradigma de la causalidad unidireccional (pensamiento científico), (2) el de proceso aleatorio (post-termodinámica), y (3) el de la causalidad mutua (en mentalidades no-occidentales). Cada uno de ellos, dice Maruyama, supone distintos sistemas de información y entendimientos espacio-temporales: (1) el pasado y el futuro son inferibles desde el presente (2) la información se desgasta y se pierde, y el plano debe contener más información

que el producto final (3) la información puede generarse, la complejidad no redundante puede generarse sin un diseño preestablecido (Maruyama, 1974, p. 142-143). Podría afirmar, sin miedo, que la poética de la información guarda muchas semejanzas con la paradigmatología, sólo que a diferencia de esta última, la primera está dedicada a la producción artística y, en un sentido más amplio, mediática. No obstante, comparten el principio crítico de analizar los sistemas de significación, ubicar sus elementos, y ponerlos en relación con otros sistemas de pensamiento. La diferencia es que la poética de la información toma la paradigmatología como una condición de posibilidad, no como una metodología final; como un punto de partida desde el cual, y ahora sí lo que constituye su esencia, crear nuevas relaciones de sentido. En esta última característica (su carácter *poético*), radica la esencia y el poder de la poética de la información.

La memoria, en su complicidad con los medios, puede ser intervenida si utilizamos dichos medios para hacerlo. La poética de la información es la capacidad de recrear las relaciones entre formas mediáticas –existentes y por insertarse en el archivo humano–, es el arte de crear relaciones, de conectar estas formas mediáticas con la finalidad de crear nuevos mapas de la realidad.

Muchos son los momentos en los que las artes han sido testigo de las transformaciones más radicales en los medios de expresión. En gran medida, las artes son vehículo de renovación del lenguaje. El sistema vigente condiciona la expresión y es en su desafío, en los actos de resistencia, que podemos renovar los códigos de significación. La poética de la información tiene esa intención.

Tomemos las palabras de Brecht, sobre un contexto y realidad distintas, como ejemplo que nos permite regresar a esta discusión y complementar este breve apartado.

“La carrera en el vacío de la literatura de las postrimerías del capitalismo se pone de manifiesto, como es sabido, en el hecho de que sus poetas presentan sin cesar sacar nuevos incentivos a los viejos temas burgueses mediante transformaciones desesperadas. De esta manera aparece un peculiar fenómeno de decadencia, a saber, la separación de forma y contenido en la obra de arte, al apartarse la forma, que es nueva, del contenido, que es viejo. En otras palabras: únicamente los nuevos temas toleran nuevas formas” (Brecht, 1973, p. 406).

Esta sentencia brechtiana es clara en lo establecido en esta investigación, aunque no con las mismas palabras: la decadencia artística puede manifestarse en la ruptura entre lo que él llama forma y contenido y que aquí defino como continente y contenido, ambas dos partes de la forma.

Si en el contexto de la crítica práctica de la comunicación la poética de la información ha de analizar, desafiar y recrear las relaciones entre formas mediáticas, esto significa también que no hay revolución de la forma sin la transformación tanto temática como figurativa (en contenido y en continente). Y aquí, sin miedo a pecar de ingenuidad, evocamos la convicción de Bourrand: “Dado que la realidad social constituye un *artefacto*, podemos tratar de cambiarla” (2015, p. 73). La poética de la información, entonces, aspira a una renovación de los procesos de significación (los medios mismos, la relaciones entre usuarios y medios, y los mensajes que circulan por estos medios) al mismo tiempo que trabaja por una renovación en el discurso. Lo anterior, si dijimos que es la creación de formas, podría entonces emparejarse con lo que Bifo

llama morfogénesis:

“By morphogenesis I mean the emergence of forms that are not inscribed in the present constitution of the world. Generation implies the subjection of the content to the potency of the existing structure. (...) In order to actualize a possibility, a disentangling potency is needed. Potency enables the subject to deploy the possibility inscribed in its composition, to organize the body without organs. Disentanglement is the emancipation of content from the form that contains it, and the full deployment of the potencies belonging to social knowledge. Only by dissociation (not by contradiction) can different forms emerge from the magma (Berardi, 2017, p. 193).

Esta conceptualización de morfogénesis sintetiza bien los procesos a los que se enfrenta la poética de la información. Primeramente, para generar algo necesito insertarme en el universo mediático existente (una realidad material que condiciona mi expresión en mayor o menor medida). Mi potencia está determinada por un lado por esta plataforma material, y por otro lado, por mi capacidad y voluntad de dominar esos artefactos. Si bien el universo tecnológico tiene una serie de reglas correspondientes a un sistema de valores (económico, político, cultural), la voluntad del artista, su formación (estudio, técnica, fuerza creativa), puede superar estas cadenas e inclusive configurar nuevas reglas de producción. Para lograrlo, la liberación es un acto de desenredar la expresión: desanudar aquello que el sistema ha paralizado (como la imaginación misma) para entonces fortalecer la potencia creativa, que en última instancia, es la capacidad de un individuo de insertar nuevas formas en el mundo. Esta potencia de morfogénesis, dice Berardi, depende de la disociación: es decir, hay un sistema de valores erguido sobre

asociaciones entre formas y signos. La poética de la información rompe con esas asociaciones. Esa es la potencia liberadora de la poética de la información, que en primer lugar permite a la imaginación insertar posibilidades de mundo en el horizonte de actualidad.

La poética de la información, entonces, consiste en la creación de nuevas relaciones, ya sea por medio del análisis y deconstrucción de formas existentes, ya sea por medio de la producción de formas alternativas que complementen o desafíen el paisaje mediático. El artista mediático que es protagonista de la crítica práctica de la comunicación (en el nivel de la propuesta que en esta investigación estoy desarrollando, que no es la única posibilidad de la crítica práctica de la comunicación), tiene como objetivo este desafío de las relaciones existentes; una labor desestructurante, pero no desde la contemplación teórica, puesto que de lo contrario su potencia creativa se congela. Aquí, la potencia es una potencia actualizada: la crítica práctica de la comunicación se acerca a la poética de la información como el primer momento en la ruta de intervención de la realidad, pero no puede quedarse en el mero análisis. La poética de la información demanda la expresión de su operador, esta expresión resultante en la reconfiguración de las relaciones que sostienen al mundo es el eje gravitacional de la labor del artista en medios como aquí lo defino.

1.4. Poética. Los medios al límite.

La poética es una fuerza de construcción de mundo: por más que la política y la economía se empeñen en relegar la expresión artística a una zona de entretenimiento, la incidencia de la poética es irrenunciable, insustituible, es constitutiva de la experiencia humana. De acuerdo con la concepción de comunicación de Flusser, existe una tensión constante entre producción y repetición (2013). La producción establece formas discursivas mediante la inserción de nuevas significaciones en el entorno, mientras que la repetición sólo replica estas formas discursivas como un patrón comunicativo normativo de una sociedad particular; más todavía, Flusser argumentó que hacia finales del siglo XX se contaba con décadas, si no siglos, de repetición de formas discursivas (2013). Esta condición parece explicarse por medio de una resistencia del sistema capitalista y la política neoliberal a cualquier modificación del fondo discursivo que sostiene sus sistemas de valores.

En este contexto, la producción artística que está anclada en una poética de la información tiene el objetivo de romper las cadenas impuestas por la máquina tecnolingüística. Ya toda expresión es vehículo de una potencia disruptiva: “No hay expresión sin excitación, sin perturbación. Sin embargo, una agitación interna que se descarga inmediatamente en risa o llanto, pasa. (...) En sí mismo es solamente un vómito” (Dewey, 1943, p. 56). Con la finalidad de desafiar este estancamiento vomitivo, de convertir la expresión en algo más que mero vómito, la poética de la información tiene una devoción inicial por la crítica e intervención aguda de las

relaciones significantes que sostienen los sistemas de poder vigentes. Esto, así lo defiende la investigación aquí desarrollada, se ancla en la construcción de artificios (desde el arte) que sean capaces de abrir espacios de posibilidad (así sean en la imaginación y en la representación), desde los cuales interceder por las configuraciones de poder, reconociendo que “la diferencia entre lo artificial, lo artificioso y lo artístico está en la superficie” (Dewey, 1943, p. 57).

Existe una discusión casi inagotable sobre la potencia comunicativa del trabajo artístico: ¿el arte comunica? La pregunta parece obvia, pero no lo es tanto. En este caso, recupero la explicación de Dewey, quien atribuye la dimensión comunicativa a la naturaleza expresiva de la obra de arte:

“Como los objetos de arte son expresivos, se hacen comunicativos. Yo no digo que la comunicación a los otros es la intención del artista, pero es la consecuencia de su obra –que en efecto vive solamente en la comunicación cuando opera en la experiencia de otros (...) La comunicabilidad nada tiene que ver con la popularidad” (Dewey, 1943, p. 93).

Esta es una de las críticas más comunes al arte conceptual o contemporáneo que en ocasiones se presenta en exceso críptico, y aunque no sea una de las características a tomar en cuenta por parte de la crítica del arte, la crítica práctica de la comunicación no puede alejarse de esta dimensión comunicativa de toda pieza artística. Al mismo tiempo, la expresividad de los objetos artísticos es lo que los convierte en un lenguaje:

“Puesto que los objetos de arte son expresivos, constituyen un lenguaje. Más bien son muchos los lenguajes. Pues cada arte tiene su propio medio

y este medio es especialmente adecuado para una clase de comunicación. Cada medio dice algo que no puede ser dicho bien o completamente en otra lengua” (Dewey, 1943, p. 95).

Aquí Dewey llega al corazón de lo que la crítica práctica de la comunicación pretende atacar: las convenciones de cada medio. En la crítica práctica, es esta particularidad mediática que se busca renovar mediante el uso de, entre otras dimensiones, la poética de la información. Si la información se dedica a la estructura de las relaciones, entonces la poética es la potencia que incide directamente en ellas. La distinción entre producto artístico y obra de arte hecha por Dewey también auxilia esta discusión: “(...) hay una diferencia entre el producto artístico (estatua, pintura o lo que sea) y la *obra* de arte. El primero es físico y potencial; la última es activa y está en la experiencia. Es lo que hace el producto, su acción” (Dewey, 1943, p. 145). La poética de la información no le interesa la producción de productos artísticos; de hecho, el foco de la crítica práctica de la comunicación nunca serán los productos, sino los procesos mediante los cuales alcanzamos determinados productos en un momento y espacio particular. Al mismo tiempo, al centrarse en los procesos, la incidencia de la crítica práctica de la comunicación no tiene lugar únicamente en la configuración de formas mediáticas, sino sobre todo en las maneras en que estas formas mediáticas se producen y se insertan en los circuitos de difusión, pues como Dewey afirma: “Hablamos de la percepción y de su objeto. Pero la percepción y su objeto se construyen y se complementan en una sola y misma operación continua” (Dewey, 1943, p. 158).

El potencial de una crítica práctica de la comunicación y, en concreto, de la poética de la información como mecanismo de producción de sentido, radica en la certeza de que la poética

como dinámica de creación, de inserción de novedad en el mundo, depende de empujar los límites de la expresión.

“La poesía es el exceso del lenguaje, el significante desenredado de las limitaciones del significado. La ironía, la forma ética del poder excesivo del lenguaje, es el juego infinito que las palabras juegan para crear, saltar y barajar el significado” (Berardi, 2002, p. 195)

En esta renovación del significado, una renovación que es siempre inagotable, hay una resistencia a sistemas de opresión que directa o indirectamente afectan las formas mediáticas y lingüísticas. Lo que Berardi llama la máquina tecnolingüística del capitalismo financiero es comparable con la crítica que el escritor francés Michel Butor hace al lenguaje monetario:

“Los defensores del lenguaje monetario se esfuerzan en sofocar a quienes protestan en su contra. De ahí la dificultad económica fundamental que la poesía encuentra hoy. Tenemos que salir de eso. Si todos somos un poco banqueros (entre nosotros, hay quienes compramos acciones; al respecto, podemos consultar los sabrosos fragmentos bancarios de la correspondencia de Antonin Artaud con Génica Athanasiou), también somos un poco poetas todos y necesitamos destruir, aunque no del todo, el lenguaje monetario, ponerlo en su rinconcito. Necesitamos hacer propaganda justo dentro del sistema monetario para llevarlo a la autodestrucción. Hay que lograr que los banqueros paguen a los poetas para que éstos les muestren que ellos mismos son poetas” (Butor, 2012, p. 99-100).

Butor apela a una suerte de infiltración de los círculos financieros que permita la desintegración del potencial destructivo, hasta enfermizo, del lenguaje financiero:

“Hoy, el lenguaje del banco es una especie de cáncer, de virus; tenemos que encontrar anticuerpos, vacunas. La poesía nos los proporciona. Tiene que alimentarse con todos los conocimientos sobre economía y sobre las economías que difieren de la actual. Sólo una poesía sensible a lo económico puede destruir el lenguaje económico tal y como se encuentra hoy en día. En la medida en que todos somos un poco poetas, nos corresponde a todos contagiar a los hombres de negocios, para despertar en ellos las vacunas poéticas adormecidas. En Hesíodo, Virgilio o Balzac, todos hemos de buscar cómplices para nuestras investigaciones etnográficas o culturales” (Butor, 2012, p. 100).

Para Butor, entonces, la poesía es un antídoto contra este lenguaje corrosivo del sistema monetario que rige nuestra existencia. Desde mi perspectiva, lo anterior se conecta con lo que Bourrand ha llamado un ‘nominalismo espontáneo’, esto es, la emergencia de etiquetas o unidades significantes sobre las que navegamos el mundo: “La práctica artística representa, por lo tanto, un nominalismo espontáneo cuyo registro expresivo, otorgándole una parte cada vez más destacada a los gestos y a las ‘huellas materiales” (Bourrand, 2015, p. 66). Estas huellas materiales estarán presentes en los ejemplos que he desarrollado como parte de esta investigación, principalmente las dos piezas de arte que dan cuerpo a la propuesta metodológica de un arte documental como una extensión de la poética de la información. Este acercamiento se opone al entendimiento clásico de las artes, en el que fronteras entre disciplinas y soportes son

impermeables. Por ello, lo que Lash, citando a Virilio, llama arte accidental o inconcluso, toca elementos que son parte de las áreas del desarrollo de las

“Si el arte inconcluso, al mismo tiempo es accidental. En ese sentido, Paul Virilio (1982) acierta al dar a entender que vivimos en una cultura del accidente. No de lo necesario o planificado, sino del accidente. Como accidental, es imprevisto. Desde este punto de vista, la obra de arte es un subproducto accidental de la idea. El arte es un efecto secundario. Es aleatorio en el sentido de John Cage. La idea puede ser prevista; el arte no lo es. Sin embargo, la apuesta es menos la de las *consecuencias* imprevistas que la de un medio imprevisto para un fin. La dualidad del lenguaje de medios y fines, empero, se descompone en la era de inmanencia del orden de la información. La racionalidad instrumental entraña una previsión de los medios. En su vertiente conceptual, el arte es un medio imprevisto en el camino hacia una idea más o menos contingente” (Lash, 2005, p. 360).

Este acercamiento implica un entendimiento particular del creador, de aquel detrás de la crítica práctica de la comunicación, una caracterización que igualmente nos invita a desacralizar la idea de que el artista está en control de la situación. El artista, entonces, es un agente de descubrimiento no sólo para el resto de la población, al introducir novedad en el uso del lenguaje y la expresión, sino en principio es en sí mismo un agente de descubrimiento para sí, puesto que tiene la capacidad y curiosidad, así como la humildad suficientes, para sorprenderse de su propia capacidad.

Esta postura reconoce también que el arte ha caído en zonas de indeterminación, zonas de riesgo que por el mismo sistema económico que contamina la formación, producción y circulación artísticas, inhabilita la potencia disruptiva del arte. Esta labor de resistencia está igualmente en línea con la idea de Judith Butler de salirse del campo de lo enunciable:

“Colocarse fuera del campo de lo enunciable supone poner en peligro el estatuto de uno mismo como sujeto. Asumir en el propio habla las normas que regulan lo enunciable significa adquirir el estatuto de sujeto del discurso. El discurso imposible serían precisamente los laberintos de lo asocial, los delirios del 'psicótico' que es producido por las normas que regulan el campo de lo enunciable, y que tanto le preocupan” (Butler, 1988, p. 220).

Estos territorios delirantes son también territorios de descubrimiento, y en el descubrimiento, creo yo, podemos también inventar nuevas formas de interacción, de valoración, de ejercicio del poder. De nuevo Butler:

“La tarea crítica no supone simplemente hablar 'contra' la ley, como si la ley fuera externa al habla, y el habla fuera el lugar privilegiado para la libertad (...) La posibilidad reside en explotar las suposiciones del habla para producir un futuro lenguaje que no esté tan afectado por esas suposiciones” (Butler, 1988, p. 229).

La crítica práctica de la comunicación se inserta en esta lógica de exploración de las suposiciones del habla o de la expresión. Para esto, hay siempre un grado de violencia, y aunque existe goce en el descubrimiento de expresiones renovadas, también hay dolor:

“La palabra que hiera se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio anterior de sus operaciones. Este despliegue significa enunciar palabras sin una autorización previa y poner en riesgo la seguridad de la vida lingüística, el sentido del lugar que ocupa uno en el lenguaje, la palabra de uno justamente como uno la dice” (Butler, 1988, p. 261).

Las heridas suponen también resistencia al cambio, pero esto no implica que no exista cierto goce en el arte disruptivo. Pongamos por ejemplo los elementos de Bertolt Brecht sobre el goce artístico como una de las versiones sobre el poder de la experiencia artística como una dimensión de la experiencia humana:

“Sobre el goce artístico. 1. En el arte los hombres gozan la vida. 2. Proporciona placer la destreza de las representaciones. 3. Proporciona placer una razón de ser de las publicaciones. 4. Proporciona placer una justificación del punto de vista. 5. Proporciona placer una corroboración de la voluntad de vivir. 6. Hay arte grande y arte pequeño, arte provechoso y arte perjudicial, arte bajo y arte alto —pero no arte bello y arte feo” (Brecht, 1973, p. 426).

Esta dualidad entre goce y herida, entre violencia y placer, supone también que el trabajo poético tiene implicaciones éticas. Esta ética, en ocasiones, parece encontrar un fuerte rechazo en el mundo contemporáneo, un mundo secular que en ocasiones atribuye rasgos de religión o institucionalidad u obsolescencia a toda actitud ética: “La dimensión ética se encuentra envuelta en este proceso: una especie de insensibilidad ética parece marcar el comportamiento de la

generación más reciente de seres humanos” (Berardi, 2002, p. 159). El viraje ético de Ranciere podría atender estas dificultades: “para revertir la configuración ética de hoy hay que recusar el fantasma de su pureza” (Ranciere, 2005, p. 51). Desde mi perspectiva, la ética supone una responsabilidad de nuestras propias acciones y sus efectos (y afectos). Esto se acerca mucho a la idea de Andrei Tarkovsky sobre la responsabilidad:

“Sin embargo, en el mundo contemporáneo las relaciones personales se basan demasiado a menudo en la urgencia de quitarle al prójimo lo más posible, en tanto defendemos nuestros propios intereses. La paradoja de tal situación es que mientras más humillamos a nuestro prójimo, más insatisfechos nos sentimos y más aislados nos quedamos. Pero tal es el precio por nuestro pecado de no encaminarnos, por propia voluntad, por el difícil camino de nuestra perfección, aceptándolo de todo corazón y de toda voluntad como el único camino verdadero y como nuestro único deseo. Todo lo que no sea esta total aceptación, lo único que hará será exacerbar el conflicto entre el individuo y la sociedad, y el individuo verá en la sociedad únicamente a un instrumento que ejerce violencia contra él” (Tarkovsky, 2009, p. 253).

Esta concepción del individuo responde a una noción limitada y centralizada del poder. En un mundo homogeneizante, es un reto enorme romper las cadenas de sujeción expresiva.

“Con el fin del capitalismo organizado, el proceso de diferenciación da marcha atrás. Se convierte en un proceso de indiferenciación, conducente a una indiferencia generalizada de los muchos tipos de flujos

crecientemente digitalizados. Describe un círculo que va de la mayor diferencia a una indiferencia generalizada (...) Estos nuevos (des)territorios no son nuevas estructuras, instituciones, organizaciones y sistemas orgánicos. Son, en cambio, entidades como las plataformas, las marcas, los no-lugares, el espacio chatarra y los sistemas cibernéticos abiertos” (Lash, 2005, p. 344).

Los sitios de indeterminación también desintegran la potencia de cada voluntad individual y colectiva. Neutralizan la resistencia al punto que ni siquiera en círculos juveniles las prácticas revolucionarias parecen atractivas. Sentencia Lash:

“Los entes patentados se convierten también en significados patentados. Y viceversa. Al informacionalizarse (semiotizarse) en bases de datos, la vida también queda incluida en el régimen de propiedad. Como información, esa vida se convierte en una 'circulación patentada específica” (Lash, 2005, p. 329).

Artificio: premisa de construcción de mundo. El ser humanos es ser artífices. ¿De qué? De mundo. Así, el artificio es una plataforma de construcción de mundo. El artificio es, en esencia, humano. Dice Niney:

"No hay arte sin artificio ni sacrificio. No hay estilo sin un giro (de mano, de pluma, de manivela), no hay verdad sin hacer girar (tourner/rodar) la realidad (...) el artificio es la única realidad humana, la única manera que

tenemos de crear un mundo posible. El hombre reproduce el mundo: no que él sea la copia (microcosmos), sino porque lo fabrico con, y en, su mano. Es la naturaleza la que imita al arte...ya sea que se lamente ese defecto de la naturaleza (romanticismo) o que se le reivindique" (2002, 95).

Entonces, aquí la poética sugiere, como creación de mundo, esa gira de perspectiva que deja fuera algo, así como entrega o dona algo al mundo (un acto de sacrificio, como vemos claramente en la filosofía de Tarkovsky); el artificio es, ante todo, una puesta de mirada en escena. Entonces, la pregunta es si como se entiende comúnmente la artificialidad se corresponde con la falsedad o, en otras palabras, interfiere con la capacidad de contar con una experiencia verdadera como principio de comunidad. Esta pregunta esconde una paradoja o, por lo menos, una tensión constante entre dinámicas ministeriales y disruptivas. Aquí, entonces, podemos identificar cierto grado de violencia que opera constantemente en el dominio de lo artificial. Si bien la artificialidad es inescapable, el carácter de la misma no depende de la artificialidad en sí, si no de las dinámicas de apropiación y valoración de ella. Pongamos, por ejemplo, el caso de un arte experimental como el que busca esta investigación, que según McLuhan, puede relacionarse con una dinámica de irritación-antirritación en relación con la tecnología al alcance:

“(...) el arte experimental indica al hombre las especificaciones exactas de la violencia contra su psique proveniente de sus propios antiirritantes o tecnología. Esas partes nuestras que proyectamos en forma de nuevos inventos son intentos de contrarrestar o neutralizar las presiones e irritaciones colectivas. Pero el antirritante suele resultar más molesto que

el irritante inicial, como una toxicomanía. Y aquí es donde el artista puede enseñarnos a ‘fluir con el puñetazo’ en lugar de ‘recibirlo en la barbilla’. Sólo puede decirse que la historia del hombre es un registro de ‘encajar en la barbilla’” (McLuhan, 1994, p. 87).

Entonces, la producción artística es capaz de redirigir la experiencia no solamente del artista, sino del espectador o la colectividad que se enfrenta a su obra, con la finalidad no de suprimir las dinámicas de violencia que imperan en un mundo como el nuestro, sino para que las experiencias resultantes de estas violencias puedan apuntar a la restauración de experiencias colectivas. El fluir con el puñetazo no es una actitud igualmente pasiva a la de recibirlo en la barbilla pues el fluir implica también cierta resistencia a esa violencia, una resistencia que no es huida, sino fuga: invención.

Para lograr esta disrupción inventiva, el trabajo poético y artístico debe diseccionar la realidad. Ya lo dijo Dewey: “En dondequiera se acepta que el arte implica selección”, y por supuesto, esta selección siempre implica un nivel de crueldad (Dewey, 1943, p. 85). Esta noción de crueldad será un elemento importante de lo que esta investigación entiende como montaje. Inevitablemente, esta crueldad nos remite a la propuesta de Artaud del Teatro de la Crueldad:

“I am not of the opinion that civilisation must change so theatre can change, but I do believe theatre used in the highest and most difficult sense has the power to affect the appearance and structure of things. And bringing two impassioned revelations together on stage, two living fires, two nervous magnetisms, is just as complete, as true, even as decisive as

bringing together two bodies in shortlived debauchery is in life. For this reason I suggest a Theatre of Cruelty” (Artaud, 1977, p. 60).

Y continúa más adelante:

“The Theatre of Cruelty was created in order to restore an impassioned convulsive concept of life to theatre, and we ought to accept the cruelty on which this is based in the sense of drastic strictness, the extreme concentration of stage elements” (Artaud, 1977, p. 81).

Si dejamos de lado la propuesta teatral de Artaud, aquí podemos fácilmente hablar de un poética de la crueldad devota de las vibraciones del entorno, vibraciones que, según el mismo Artaud, pueden conducir a un tipo especial de conocimiento:

“I suggest we ought to reject the empiricism of random images produced by the subconscious, calling them a poetic and therefore hermetic images, as if that kind of trance brought about by poetry does not reverberate throughout our whole sensibility, in every nerve, as if poetry were a shadowy power with invariable motions. I suggest we ought to return through theatre to the idea of a physical knowledge of images, a means of inducing trances, just as Chinese medicine knows the point of acupuncture over the whole extent of the human anatomy, down to our most sensitive functions” (Artaud, 1977, p. 61).

Esta extensión del conocimiento a otras dinámicas de producción (más allá, por ejemplo, de la producción de textos) es importante pues reconoce que la práctica artística es una forma de penetrar en la experiencia humana. Algo importante de esta concepción es que al introducir otras

prácticas de producción de conocimiento, la experiencia sensible –estética– se convierte también en un vehículo para explicar algunas de las formas de la experiencia humana.

Esta perspectiva resuena con la idea de Bifo de la composición, que puedo fijar como el principio constitutivo de la creación artística como aquí la entiendo.

“Cuando hablo sobre la composición, me refiero a una forma compartida de respiración: la conspiración, el crecer juntos, las expectativas comunes, la fusión de los estilos de vida. Cuando hablo sobre la recombinación, me refiero a la compatibilidad y la operatividad funcional. Cuando la relación entre componentes sociales (individuos) es predominantemente recombinante, el organismo social sufre y se vuelve frágil: la solidaridad se vuelve algo difícil” (Berardi, 2002, p. 159)

Si la composición como conspiración (respiración compartida) es el principio poético (de creación) del arte como aquí lo entiendo, de la práctica artística como principio de la crítica práctica de la comunicación, entonces se opone a la práctica recombinante en tanto penetra en la experiencia compartida y asume un compromiso con la misma. Por ello, la filosofía de máquinas de guerra es el sustento de esta creación, que al mismo tiempo emparenta con la idea del plan de consistencia de Deleuze y Guattari:

“El plan de consistencia o de composición (planomeno) se opone al plan de organización y de desarrollo. La organización y el desarrollo conciernen a forma y sustancia: desarrollo de la forma y , a la vez, formación de sustancia o de sujeto. Pero el plan de consistencia ignora la sustancia y la forma: las haecceidades, que se inscriben en ese plan, son

precisamente modos de individuación que no proceden ni por la forma ni por el sujeto (...) Nunca unificaciones, totalizaciones, sino consistencias o consolidaciones” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 516).

Así, las consolidaciones que la poética de la información busca son pequeñas manifestaciones de resistencia que, necesariamente, dependen de la inserción en las lógicas ministeriales; de ahí que impliquen fluir con la barbilla. Estas manifestaciones son los acontecimientos llamados haecceidades por Deleuze y Guattari:

“En ese plan de consistencia se inscriben: la haecceidades, acontecimientos, transformaciones incorpales aprehendidas por sí mismas; las esencias nómadas o difusas, sin embargo rigurosas; los continuums de intensidad o variaciones continuas, que desbordan las constantes y las variables; los devenires, que no tienen ni término ni sujeto, pero que arrastran a uno y a otro a zonas de entorno de indecibilidad; los espacios lisos, que se componen a través del espacio estriado. En cada caso, diríase que un cuerpo sin órganos, cuerpos sin órganos (mesetas) intervienen: para la individuación por haecceidad, para la producción de intensidades a partir de un grado cero, para la materia de la variación, el medio del devenir o de la transformación, el alisado del espacio. (...) línea de arte nómada o de la metalurgia itinerante” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 516).

Esta idea de metalurgia itinerante me parece poderosa en tanto la metalurgia suele ser una práctica estática, pesada, mientras que imaginarla itinerante implica que por más discretas que

sean las manifestaciones que lanzamos al mundo, su poder disruptivo incide profundamente en las dinámicas cotidianas, fracturando los ministerios. Estos acontecimientos son “conformaciones territorializadas y desterritorializadas de enunciación” (Guattari, 1996, p. 121), que definen los sitios desde donde el artista interviene así como el sitio mismo de suceso del acontecimiento. En este sentido, la idea de la crítica práctica de la comunicación se inserta en la lógica de la poética como espacio de quehacer, no de reflexión (la reflexión es producto de este quehacer), como dice Echauri en su entendimiento tradicional de la estética: “Aunque el artista relate, narre o ilustre, su propósito no es decir, sino hacer, porque su tarea no es de corte discursivo, sino poético” (Echauri, 2008, p. 146). La poética de la información, entonces, es la forma en que podemos llevar el trabajo poético a la reconfiguración de las relaciones de poder y opresión en el mundo mediante la producción de estos acontecimientos artísticos que son el pilar de esta investigación.

Somos lo miramos, lo que escuchamos, lo que nuestros labios frasean. Estos paisajes están secuestrados. Hay que establecer el sitio de enunciación críticamente para liberar el paisaje expresivo. Hay múltiples ejemplos a lo largo de la historia de resistencias creativas, resistencias que desde el arte enfrentan las dinámicas de poder. En esta investigación, tomando como punto de partida lo que he denominado sitio de enunciación y sitio de imaginación. Esto implica preguntarnos por el papel que juega el arte y la creación en un mundo como el nuestro – un mundo en crisis.

Latinoamérica ofrece una plétora de ejemplos de arte crítico, de especial interés las reacciones del cine de los 50-70, que reaccionaban a la consolidación de un imperialismo norteamericano y un dominio cultural de los canales de transmisión. En este contexto, los

cineastas apostaron a un compromiso con la realidad que en el contexto de esta investigación cobra especial importancia:

“No puede haber arte «desinteresado», no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad «elitaria» en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados” (García Espinosa, 1969, s/p).

Algo interesante de la postura de García Espinosa es que para producir un arte interesado, hay que estar en contacto con otros dominios de la actividad humana. Esto, en gran parte, nos sensibiliza con la realidad de otros contextos, así como la capacidad que tenemos nosotros para introducir un verdadero cambio. Para Tarkovsky, esto está relacionado con una voluntad de sacrificio que en mi caso me hace pensar en el arte como un acto de entrega, igualmente espiritual: “Lo único que nos debe importar frente a un desastre a nivel mundial es, creo yo, el problema de la responsabilidad individual del hombre y de su voluntad de sacrificio, sin lo cual deja de ser un ser espiritual en el verdadero sentido de la palabra” (Tarkovsky, 2009, p. 252). El debate sobre lo espiritual es especialmente interesante, puesto que es ya desde su enunciación una resistencia a la tendencia materialista que domina los sistemas de valor. El mismo humano se convierte en mercancía, en objeto, como Tarkovsky lo apuntó hace ya medio siglo:

“Sin embargo, en el mundo contemporáneo las relaciones personales se basan demasiado a menudo en la urgencia de quitarle al prójimo lo más

posible, en tanto defendemos nuestros propios intereses. La paradoja de tal situación es que mientras más humillamos a nuestro prójimo, más insatisfechos nos sentimos y más aislados nos quedamos. Pero tal es el precio por nuestro pecado de no encaminarnos, por propia voluntad, por el difícil camino de nuestra perfección, aceptándolo de todo corazón y de toda voluntad como el único camino verdadero y como nuestro único deseo. Todo lo que no sea esta total aceptación, lo único que hará será exacerbar el conflicto entre el individuo y la sociedad, y el individuo verá en la sociedad únicamente a un instrumento que ejerce violencia contra él” (Tarkovsky, 2009, p. 253)

Es decir, también la libertad supone una responsabilidad con el eco de nuestras acciones. No podemos, siquiera, pensar en el trabajo poético como un trabajo hedonista –todo lo contrario, es una forma intensa de participación pública–.

Entre los autores latinoamericanos, el pensamiento de Fernando Birri resulta de particular interés pues como ya se dijo, la tercera parte de esta crítica práctica de la comunicación es devota de la pedagogía y fue Birri quien fundara una de las escuelas de cine más influyentes en el movimiento latinoamericano aquí evocado. Entre los textos de Birri, la siguiente cita ofrece algunos vistazos a los retos que una propuesta como la aquí planteada enfrenta:

“¿Qué cine necesita Argentina?, ¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que

los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida. Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente.” (Birri, 1962, s/p).

La intención de Birri no pierde vigencia en tanto apunta a las responsabilidades que cualquier artista, ya en un sitio de privilegio –por el simple hecho de dedicarse al trabajo poético y la labor creativa–, tiene como productor de comunicación al interior de una realidad desgarrada, sangrienta, vorazmente injusta. Birri planteó uno de los retos todavía no sorteados, particularmente por el cine, en concreto el mexicano y los patrones de consumo dictados por el colonialismo cultural:

“Desde una perspectiva totalizadora del proceso cinematográfico, y tratándose de un filme argentino, latinoamericano, en el día de la fecha, para que ese futuro exista, lo más importante es que ese filme se vea, o sea: lo más importante es su exhibición y el mecanismo anexo de su distribución. Esta exigencia parte de la constatación de que nuestras películas no son vistas por el público, o llegan a ser vistas con extrema

dificultad. Y esto, denunciamos, no por causa de esas películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los exhibidores y distribuidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio de cine norteamericano. (Alrededor de 500 películas estrenadas en el año 62; 300 de ellas habladas en inglés, en su mayoría norteamericanas, contra alrededor de 30 argentinas.)” (Birri, 1962, s/p).

En este mismo tema, Birri continúa:

“La solución, urgente y estable, debe asegurar en consecuencia la distribución y exhibición de las películas nacionales, en cada uno de nuestros países y en Latinoamérica en su conjunto. Esta solución debe surgir por vías gubernamentales. Los procedimientos pueden variar, pues, por las mismas razones de bien social y con la misma autoridad con que un gobierno puede anular contratos petrolíferos, ese mismo gobierno puede y debe regular la perjudicial explotación, cultural y económica, de un número incontrolado de películas extranjeras en su territorio” (Birri, 1962, s/p).

Para lo anterior, no solamente se necesitó un desarrollo en infraestructura, sino más importante, una conceptualización distinta del quehacer cinematográfico. El ejemplo de Birri es significativo al pensar en la implementación de un proyecto como el que aquí desarrollo, un proyecto que aunque enredado en sus conceptos, extiende su nutrición a proyectos de creación (dos piezas de

arte y una plataforma de producción audiovisual y de conocimiento. Y esto en particular es lo que a mí me interesa.

“Esta manera de imaginar y de hacer un filme, con los medios no que se quiere sino que se puede, va a condicionar, a su vez, una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas” (Birri, 1962, s/p).

Así, el cine latinoamericano y el arte en general en la región ha sabido imponerse a las presiones del mercado mundial y las normas de producción y circulación de una obra. No obstante, filosóficamente se ha perdido la fuerza de creación de alternativas (siempre inacabadas) que todavía podemos empujar un poco más –sobre todo aquí, en una tesis doctoral– para sostener lo que fueran las expansiones y conquistas del arte latinoamericano ya no como una necesidad de la región sino como una necesidad global de resistencia ante un sistema cada vez más destructivo. Ante lo dicho hasta ahora, las realidades que claramente siguen asolando a nuestra región, son hoy urgencias globales por la precariedad que define las relaciones sociales y, por supuesto, no son exclusivas de esta (o cualquier otra) región.

En este sentido es que la experiencia latinoamericana ha sido una inspiración directa de esta investigación. Si bien los trabajos artísticos son de especial interés por su fuerza expresiva, también lo han sido y con más fuerza, las ideas de los creadores (y aquí sí, latinoamericanos o no). En gran medida, la escuela que se plantea en el final de esta investigación responde no

solamente a la formación de artistas cuya obra se sostenga por sí misma, sino también artistas que produzcan pensamiento radical que acompañe la producción de obra. Es este pensamiento, de alguna manera, una forma de perpetuar y garantizar el cuestionamiento y renovación perpetua de los trabajos (de los diálogos). Esta es una de las convicciones de la crítica práctica de la comunicación desde la producción audiovisual –la compenetración ininterrumpida entre producción de obra y producción de pensamiento–.

Hay que reconocer que las expresiones que lanzamos al mundo inciden directa o indirectamente en la forma en que nos construimos y definimos como comunidad. Por ello, el arte en un contexto de explosión tecnológica, ya desde hace varios siglos, se ha visto convocado a la resistencia. En palabras del cineasta Santiago Álvarez, pensando desde la segunda mitad del siglo XX:

“Hay en América Latina más de 200 millones de analfabetos, llegar e informar de sus problemas no puede ser tarea para mañana, es tarea de hoy y el cine, poderoso medio de comunicación, capaz de borrar barreras idiomáticas, limitaciones culturales y educacionales, tiene que cumplir ese papel. En este contexto de explosión tecnológica, de satélites que para bien o para mal llenará nuestros cielos, una buena imagen vale por mil palabras y es que la universalidad lograda a través del cine ha permitido y permite cada vez más una ampliación de la comunicación y contribuye de manera particular a crear una memoria visual en el espectador” (Álvarez, 1978, s/p).

Esta memoria visual hay que nutrirla con imaginarios poderosos, imaginarios radicales, como máquinas de guerra.

La universalidad a la que apela Álvarez es crucial: la crítica práctica de la comunicación estudia el contexto para que las expresiones puedan penetrar barreras sociales y económicas, configurar experiencias transversales cuyo impacto, aunque discreto en su extensión, intensivo en su presencia, y más importante todavía, pretende quebrantar barreras en la imaginación. Por eso el arte crítico implica una toma de postura, una trayectoria de transformación ante la producción de expresiones de cualquier índole (artísticas, académicas, deportivas); todo arte crítico debe asumir con mayor o menor conciencia, una ocupación del espacio. Hito Steyerl habla del arte como ocupación en múltiples sentidos, y precisa lo siguiente sobre el concepto:

“La ocupación está ligada a la actividad, el servicio, la distracción, la terapia y el compromiso. Pero también a la conquista, la invasión y la captura. En el plano militar, la ocupación se refiere a una situación extrema de relaciones de poder, complejidad espacial y soberanía 3D. Es impuesta por el ocupante sobre el ocupado, pudiendo este resistirla o no. El objetivo es habitualmente la expansión, pero también la neutralización, el estrangulamiento y la represión de la autonomía” (Steyerl, 2014, p. 109).

La expansión puede implicar también el reclamo de la libertad, por lo menos en el contexto de esta investigación, donde a estas alturas, al terminar la primera parte de tres, el lector no tendrá problema identificando las posibles relaciones con las máquinas de guerra o más precisamente, a las máquinas de guerra (de quiebre, *desterritorializantes*) y a su opuesto, las máquinas de estado,

territorializantes en el sentido de la *nomadología* expuesta desde la introducción. La ocupación como la describe Steyerl es también útil para poner en perspectiva la idea de una ocupación y una institución (muchas veces producto del misma ocupación). De nuevo Steyerl: “Estos son nuestros territorios de ocupación, separados a la fuerza unos de otros, cada cual en su encierro corporativo. Tenemos que reeditar. Reconstruir. Reorganizar. Destrozar. Articular. Alienar. Liberar. Acelerar. Habitar. Ocupar.” (Steyerl, 2014, p. 126). El habitar, en colectivo, es instituyente. Instituyente, me atrevo a decir, en el sentido de sus normas. En la búsqueda de este espacio instituyente, es que las siguientes dos secciones están dedicadas al diseño de máquinas de guerra, máquinas que desafían las normas (la normalidad) en el uso de medios para cuestionar no sólo los códigos mediáticos, sino también las realidades con las que cada una de estas máquinas se enfrenta. En concreto, hablaré de dos piezas de arte diseñadas bajo la lógica que he descrito hasta este momento, dos piezas que pretenden ser fuerzas desterritorializantes, que se complementan con una propuesta pedagógica y un proyecto que la acompaña que pretende justamente combinar los impulsos revolucionario o liberador, y la fuerza instituyente, ambas en una dinámica de retroalimentación constante a través de la práctica mediática.

Lo anterior responde también a la idea de que la ocupación es una responsabilidad cuando se asocia con el privilegio, como ya lo he establecido. Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari en la nomadología, el trabajo y la acción libre son dominios contrapuestos de la acción humana:

“Los dos modelos motores ideales serían el del trabajo y el de la acción libre. El trabajo es una causa motriz que choca con resistencias, actúa sobre el exterior, se consume o se gasta en su efecto, y debe ser renovada

entre un instante y otro. La acción libre es una causa motriz, pero que no tiene que vencer ninguna resistencia, sólo actúa sobre el cuerpo móvil en sí mismo, no se consume en su efecto y se continúa entre dos instantes” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 399).

En este caso, tengo la convicción de que la acción libre puede insertarse en el espacio de trabajo si se concibe también la práctica como una máquina de guerra. Para esto, uno debe desafiar su propia conceptualización y posición en el mundo. Es la única manera que concibo para renovar las instituciones y las agencias que las conforman. Para esto, necesitamos asumir que en lo que algunos llaman “la sociedad de la información, el trabajo o fuerza de trabajo se ha convertido en informacional. Los medios de producción también lo son” (Lash, 2005, p. 241). Al hablar del capitalismo de la información, Lash recapitula:

"En la era de las manufacturas esa capitalización estaba asociada a la propiedad real (activos). Hoy se asocia a la propiedad intelectual. Aquella propiedad real (activos) es propiedad de los medios de producción. La propiedad intelectual está vinculada al prototipo. La propiedad real en activos tiene un efecto primordial de acumulación, mientras que el principio rector de la propiedad intelectual es la circulación. El principio hegemónico de la sociedad industrial es la acumulación; el de la sociedad de la información, la circulación. En la acumulación nacional, las cosas están mayormente 'bajo control'. En la circulación global, tienden a escaparse de control. Ese es el meollo de la contradicción de la sociedad

de la información. Y por eso esta también es siempre una sociedad de la *desinformación*" (Lash, 2005: 243).

Esta idea se puede leer desde la óptica de cómo ocupar el espacio informacional. De eso se trata la poética de la información, en el contexto, por supuesto, de una crítica práctica de la comunicación. Paradójicamente, esta crítica *práctica* de la comunicación, termina siendo al mismo tiempo teórica. Pero esta teoría es una fuerza práctica. "La reproducción es edípica; la producción, antiedípica. La reproducción es la hegemonía de lo simbólico (psíquico y social); la producción, el dominio de los flujos" (Lash, 2005, p. 356).

Cuando hablamos de una propuesta estética y pedagógica para la creación artística (y la formación de artistas o afines) la relación del arte como ocupación en el sentido de labor, supone varias encrucijadas que si bien no son el objetivo de una investigación como ésta, sí vale la pena preguntarse el por qué del arte como trabajo:

“¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como «trabajador», como «intelectual», como «profesional», como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos? - mediadores- que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de «mis críticos»? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando -si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias- en un verdadero proceso

revolucionario esas funciones las debemos de ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?” (García Espinosa, 1969, p. s/p).

Esta discusión, ilustrada aquí con Julio García Espinosa, no es farisea en sí, sino que busca precisar el entendimiento del arte como una práctica, lo que en según Lash, adquiere formas particulares en el capitalismo de la información:

“Definir la cultura como una práctica simbólica es hacer hincapié en la *práctica* en contraposición a la *acción*. La acción es individualista: una cuestión del 'yo' o, a lo sumo, de 'yos' atomizados. La práctica es comunal: cosa del 'nosotros' (...) El inconveniente, en el orden semiótico global, estriba en que la cultura se ha apartado de la práctica” (Lash, 2005, p. 69).

La experiencia es un proceso inacabado de investigación y así la crítica práctica se ancla en la experiencia como base –la experiencia y su relación con la existencia, la expresión, la experimentación–. Decir que la práctica artística tiene un impacto en el curso de la historia no es ningún secreto, por lo que reiterar la necesidad de un compromiso (o de menos conciencia) del artista, es necesaria para conducir la expresión a límite de la irrupción, al filo de la invención.

Brecht, muy a su estilo, nos hace pensar en un asunto semejante: “No: ni los artistas ni sus historiadores pueden ser absueltos de la culpa de nuestra situación, ni eximidos de la obligación de trabajar por cambiarla” (Brecht, 1973, p. 69). En contrapunto, Bourrand sostiene que “siempre que ejerce alguna influencia, por más mínima que sea, el arte debe ser considerado como un actor de la Historia” (2015, p. 55), y continúa: “La función histórica, y por lo tanto política, sólo adquiere realidad en el escenario abierto de una historia humana puramente contingente; o, *a minima*, en la aporía productiva de una oposición entre azar y necesidad” (Bourrand, 2015, p. 61).

Por supuesto, esta investigación no quiere presenta al arte como un remedio a nuestros males: “Ningún gobierno debe dejarse intimidar porque una obra tenga el mérito artístico de soltar su veneno. Aunque, ¡ay de ella si toma medicina por veneno!” (Brecht, 1973, p. 417). Aunque si bien no un remedio, el arte sí es una fuente de vida (de sensibilidad, sentimiento y pensamiento, de motricidad, de sueño, terror, historia). En esto me concentraré en la segunda parte de esta tesis. Como cierre a esta primera parte Tarkovsky, “Me es más importante en la actualidad el hablar, no tanto acerca del arte en general o de la función del cine en particular, como de la vida misma, ya que el artista que no es consciente del significado de la vida, es poco probable que sea capaz de expresarse coherentemente en el lenguaje que le es propio” (Tarkovsky, 2009, p. 249).

2. Arte documental.

2.1. Registro. Inscripción como condición de la expresión.

En su libro *Archive Everything*, Gabriella Giannachi escribe que “los medios literalmente esculpen el presente. El mismo contenido, visto a través de diferentes medios, no solamente se ve diferente, sino que en efecto *será* diferente”¹. Este ser (¿y estar?) de los medios ocupa mis reflexiones en esta parte de la investigación. En el ser - y estar - de los medios, la inscripción parece jugar un papel fundamental. La inscripción como acto, y la inscripción como resultado de un acto – la inscripción, incluso, como potencia, como posibilidad de la imaginación –. Dice Giannachi:

“The media we use to this extent, their materiality, play a major role in shaping our treatment to our *mal*. In this sense, media not only inform our present but also our future relationships with our pasts. Here we will see how archives do not only entail media that variously re-shape the same content, but do in themselves operate as media” (Giannachi, 2016, p. 33).

¹ Traducción del inglés: “Media literally sculpt the present. The same content, seen through different media, does not only looks different, but in effect will *be* different. (Giannachi, 2016, p. 33).

La postura de Giannachi coincide en cierto sentido con la percepción de Pierre Nora, la diferencia siendo que Giannachi escribe sobre tecnología digital y el *archivado de todo* en 2016, y Pierre Nora lo hizo en los 80:

“No society has ever produced archives as deliberately as our own, not only by volume, not only by new technical means of reproduction and preservation, but also by its superstitious esteem, by its veneration of the trace.” (Nora, 1989, p. 13).

Aquí Nora vincula la expansión del archivo no sólo desde lo económico y lo tecnológico, sino también por el rastro o, en otras palabras, las inscripciones de la acción – el hilo de la memoria.

Continúa el mismo Nora:

“The transformation of memory implies a decisive shift from the historical to the psychological, from the social to the individual, from the objective message to its subjective reception, from repetition to remembrance. The total psychologization of contemporary memory entails a completely new economy of the identity of the self, the mechanics of memory, and the relevance of the past” (Nora, 1989, p. 15).

En la actualidad hay una recomposición de los territorios de la memoria principalmente por una creciente complicidad entre aparato perceptivo humano y las extensiones tecnológicas que lo complementan. En esta relación, es donde la noción de registro extiende su impacto, particularmente si consideramos que los registros de nuestro actuar en el paisaje mediático contemporáneo son como huellas involuntarias sobre el lodo, siendo nuestro paisaje mediático

este lodazal donde las huellas se superponen unas con otras, se entrelazan en caminos que como bulbos o rizomas definen la cartografía de las relaciones humanas en el siglo XXI.

Esta idea del registro como acto de inscripción en un soporte particular que permite la relación con otros aparatos perceptivos, nos obliga a retroceder para intentar definir en qué consiste este acto. La huella, que sería el producto de la inscripción, es localizada por Ricoeur en la genealogía del archivo:

“That the trace, for historical practice, is such a requirement can be shown if we examine the thought process that begins with the notion of the archives, moves on to that of a document (and, among documents, eyewitness testimony), and then reaches its final epistemological presupposition: the trace” (Ricoeur, 1978, p. 66)

Al mismo tiempo, podemos extender la noción de la huella a una discusión sobre el síntoma y la medicina hipocrática que reconocía en los síntomas esas huellas que abren o hacen posible un “saber indiciario” (Bourrand, 2015, p. 85). Este saber indiciario, al hablar sobre las formas de vida en la actualidad, en particular las formas de vida humana, se ve entorpecido por la ya mencionada saturación de huellas que inundan nuestro entorno mediático.

Estas relaciones, además, son constitutivas de las relaciones de poder que rodean a un archivo, así como el sitio que los archivos y otros dispositivos y arquitecturas de la memoria juegan en el plano sociopolítico.

“The relationship between documents, records, artifacts and their re-location, display and meditation, in the archive is crucial to understanding how archives operate as material sites. (...)”

archaeological method can disclose important relationships between the different components that form the materiality of the archive” (Giannachi, 2016, p. 33).

En este sentido, la propuesta de metodologías arqueológicas se suma a lo que he venido sosteniendo en esta investigación como crítica práctica de la comunicación, que entre otros, tiene su objetivo en lo que Bourrand describe de la siguiente manera: “Abrir, por medio de la forma, una vía de la ideología (fuera, por lo tanto, de todo idealismo) capaz de llevar al artista a que dialogue con el mundo tal como es, en lo más próximo a su materialidad histórica, política, social.” (Bourrand, 2015, p. 118). Para esto, es importante entender que no hay tecnología que como artefacto o realidad material opere fuera de un sistema de poder. Toda tecnología, y por ende todo uso tecnológico, supone una concatenación de implicaciones políticas.

Alan Sekula habló así de la cámara: “The camera is integrated into a large ensemble: a bureaucratic-clerical-statistical system of ‘intelligence’. This system can be described as a sophisticated form of the archive. The central artifact of this system is not the camera but the filing cabinet” (Sekula, 1986, p. 73). Todo archivo, como un sistema de inteligencia, está sujeto a patrones y criterios de relación. Si la poética de la información nos sirvió para identificar y trazar estos mapas de relaciones, el arte documental al que dedico esta segunda parte del trabajo incurre en las formas en que esas relaciones pueden ser intervenidas, redibujadas, y con ello, redefinir también las relaciones significantes a partir de las cuales sostenemos nuestro mundo. A esto le he dedicado ya una investigación previa que amplía esta misma investigación no sólo porque se comenzó y realizó a la par, sino también porque surge como parte de un proyecto de arte (Martínez Zárate, 2018).

La idea de que un arte documental, entendido como una serie de mecanismos de investigación, exploración e intervención de lo real con fines estéticos y narrativos, como cuerpo de prácticas es capaz de interceder no sólo por la mirada del artista y su lugar en el mundo, sino también por la mirada del espectador, se ancla en la idea de que el arte tiene el potencial de trazar puentes.

“De acuerdo con esta lógica, lo que vemos -sobre el escenario del teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación-, son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficiencia del arte. Este modelo continúa marcando la producción y el juicio de nuestros contemporáneos” (Ranciere, 2010, p. 55).

Esta aproximación pedagógica no implica que el arte tenga una finalidad pedagógica en sí, pero como ya cité de la inspiración latinoamericana, que *no hay arte desinteresado*, sí podemos decir que todo arte documental, como un arte devoto de la investigación de la realidad, es un arte que tiene el potencial de poner en común, si no comunicar, una serie de versiones alternativas a las versiones ministeriales de lo real. Para ello, se basa en el dominio y (re)dominio del acto de registro, que no es otra cosa que el acto que por medio de la manipulación de las herramientas,

incide en el espacio común por medio de la producción de huellas que en muchos casos son documentos y potencialmente se insertan también al archivo.

Esta relación material de la práctica artística la sitúa también en un sitio histórico inexorable, pues como el mismo Bourrand afirma, “toda obra de arte afecta al mismo tiempo el pasado y el futuro: lugar de bifurcación temporal, arroja pistas por las cuales caminarán ulteriormente otros artistas y nos permite releer el pasado a partir de ella” (Bourrand, 2015, p. 69). Todo arte es histórico, lo es en cuanto a la tradición de la expresión misma (la historia de una y de todas las disciplinas), y lo es en tanto producto perceptible por seres histórico-sociales. En el trabajo radical con los medios de expresión, bajo esta óptica, uno puede confrontar las dinámicas de poder existentes en un momento dado de observación (sobre un tema específico). Giannachi ahonda en el potencial de decolonizar los archivos:

“For most of us the point of origin is elsewhere. Our histories are not linear. Our backgrounds are complex. Archives can help us understand the generation, consolidation and dismantling of configurations of power and facilitate our orientation in constantly changing cultural, societal and political territories. Archives, historically, have always operated as instruments of colonization. Here, we see how archives can be used as strategies for the rewriting of our pasts. While some archives have been propagated, and others were destroyed, new ones are still constantly being produced, leading to the generation of new contents, sites, legacies, and histories, and the creation of new ordering systems. , capable of affecting different aspects of social, political and

economic orders we use to define who we are. We always make politics in the archive because we increase our power, individually or collectively, through the control of what is in the archive. The archive is, now more than ever, our polis precisely because increasingly so, it is where our citizenship in the world is recorded and re-written” (Giannachi, 2016, p. 183-184).

En esta historia de los archivos que está en constante creación, los artistas tienen un papel fundamental. Lo tienen, además, en varios sentidos de lo pedagógico ya expresado anteriormente. Para mi investigación, lo pedagógico no está en la obra, sino en el proceso. Es por ello que la tercera parte, por ejemplo, está dedicada a una pedagogía crítica, puesto que el artista, como maestro de medios de expresión, no sólo por medio de publicar obras puede intervenir el archivo y los patrones de construcción histórica, sino también (¿y será esto un deber, una responsabilidad social?) parece natural que como artistas nos insertemos en ciclos de formación, ya sea formalmente (en instituciones como docentes) o informalmente (organizando talleres como actividad complementaria de la práctica).

Una de las particularidades de nuestro mundo es precisamente la complejidad en las formas de registrar, consumir y renovar las formas mediáticas. A esto se asocia una condición *heterocrónica*, es decir de no linealidad en las temporalidades del coexistir humano: “La *heterocronía* conforma el discreto sello de nuestro tiempo: las investigaciones que realizan los artistas se apoyan en el auge y desarrollo de las herramientas informáticas de archivo y de búsqueda, con el fin de convocar y de meter en *copresencia* épocas y lugares de lo más diversos” (Bourrand, 2015, p. 95). En otra frase, el mismo autor dice: “La Historia es una serie de

encuentros y desuniones que no tiene origen ni fin” (Bourrand, 2015, p. 62). Esta lectura de la historia nos permite robustecer los procesos de construcción de esto que llamamos mundo. El artista libanés Walid Raad, en su proyecto sobre la guerra civil de su país, afirma lo siguiente:

“We do not consider “The Lebanese Civil War” to be a settled chronology of events, dates, personalities, massacres, invasions, but rather we also want to consider it as an abstraction constituted by various discourses and, more importantly, by various modes of assimilating the data of the world” (Atlas Group, 2003, p. 179).

En otras palabras, lo que le interesaba era la forma en que los aparatos perceptivos dan sentido a la realidad, dan orden a la experiencia compartida. En esta línea, el arte documental complementa la poética de la información al proveer de un aparato crítico para que el espectador pueda acercarse a su experiencia histórica desde una perspectiva distinta. Esto último se conecta con la siguiente idea de Ranciere:

“Ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñada” (Ranciere, 2010, p. 23).

Para Ranciere, la emancipación entonces está igualmente vinculada a la capacidad de recomponer el panorama de relaciones significantes, como para esta investigación. Aquí, la relación entre la postura teórica con la práctica es fundamental; y la práctica no puede ser docencia, sino que la docencia o el acto dialógico de transferencia de conocimientos, se asume como un puente entre la teórica y la práctica; la práctica en el contexto de esta investigación es la prueba y descubrimiento de prácticas artísticas capaces de trasgredir los límites del conocimiento mismo (conocimiento técnico, discursivo, espiritual). Pues siempre, en esta dimensión heterocrónica, tenemos una versión –necesariamente simplificada– de esas relaciones que está asociada a los modos ministeriales de la memoria que desde el inicio de esta investigación he esbozado. Al respecto, dice Pierre Nora:

“It is this principle of double identity that enables us to map, within the indefinite multiplicity of sites, a hierarchy, a set of limits, a repertoire of ranges. This principle is crucial because, if one keeps in mind the broad categories of the genre-anything pertaining to the cult of the dead, anything relating to the patrimony, anything administering the presence of the past within the present-it is clear that some seemingly improbable objects can be legitimately considered lieux de memoire while, conversely, many that seem to fit by definition should in fact be excluded” (Nora, 1989, p. 20).

Entonces, al identificar una normalidad, lo que emerge son patrones de relaciones regidos por categorías. En el centro, pues, el uso del lenguaje o la significación del universo de registros del

actuar histórico, están las categorías. Para desafiar estas formas, es que el arte documental que propongo es un arte prominentemente documental.

“Experimental documentary production increasingly immerses itself into malleable streams of digital data; it intercepts, appropriates, copies and distributes. The printing lab is replaced by ripping software. Authorship, copyright, intellectual property are reassessed. This type of production taps into the streams of dramas and desires that are invisibly flowing around the world and traverse our bodies in the form of WiFi signals. This is reality now. The new documentary does not picture this reality but rips off large chunks to incorporate it (...) Formal experiments are replaced by docutainment and serial catastrophe. This means that experimental and reflexive documentary practices have lost their base and have become homeless (...) They have dispersed into a fluid and uncertain space, which is neither exclusively governed by the claims of specific national cultures nor by any single clearly distinguishable market logic (...) This ambivalent zone is defined by various conflicting interests. It would be extremely exaggerated to call it a zone of artistic freedom. It is based on divergent effects of technological development, creativity hypes, social concerns and general downsizing. It is a laboratory for mainstream innovation, just as it can accommodate formal experiments and pockets of civil disobedience. But it is also a potential

seed for a not yet existent sphere of common communication, which might realize Vertov's vision as an optical connection" (Steyerl, 2009, p. 148-149).

Aquí Steyerl describe un terreno que se antoja por demás fértil para la producción de manifestaciones artísticas críticas basadas en metodologías documentales. Estoy convencido que en estas zonas de indeterminación es donde podemos promover la innovación. Lo anterior me hace pensar en Dewey:

“La unión de lo nuevo y lo viejo no es una mera composición de fuerzas, sino una recreación en la que la impulsión presente toma forma y solidez, mientras que lo viejo, lo ‘almacenado’, es literalmente revivido, se le da nueva vida y alma al encontrarse con una nueva situación. Este doble camino es el que convierte una actividad en un acto de expresión. Las cosas del ambiente que de otro modo serían canales lisos o bien obstáculos ciegos, se hacen medios. Al mismo tiempo las cosas conservadas en la experiencia pasada y que se añejarían por la rutina o la inercia, se tornan coeficientes en nuevas aventuras y se revisten de un nuevo significado. Aquí están todos los elementos necesarios para definir la expresión” (Dewey, 1943, p. 55).

Los actos de expresión, desde la crítica práctica de la comunicación, son entonces aquellos actos que aprenden del pasado mediático, conocen su actualidad y son capaces de anticiparse a las tendencias mediáticas y en el mejor de los casos ser agentes de dichas tendencias.

El arte documental, aquí, me resisto a abordarlo desde una perspectiva cinematográfica por varias razones. Primero, porque para mí lo documental no tiene nada que ver con géneros ni nichos de mercado. Por el contrario, lo documental habla de una postura y una actitud frente a los procesos de investigación necesarios para desarrollar una pieza de arte, de cualquier tipo. Incluso desde el mismo cine esta disyuntiva ha sido abordada desde múltiples perspectivas, como comenzaba Farocki: “I want to avoid defining what documentary is and what distinguishes it from fiction. Instead, I want to look at what is effectively documentary or non-documentary for film itself” (Farocki, 2015, s/p). ¿Cómo librarnos de estas encrucijadas, es posible distinguir una de otra, *realmente*? La precisión de John Grierson puede ayudarnos:

“The presence of the actual does not make a documentary film, because what one does with the actual can be as meretricious and synthetic and phony as Hollywood at its worst. One has only to bring a silly eye to the actual and pick the wrong things to shoot. One has only to ask the wrong questions to photograph the wrong answers. ‘Vision without understanding is empty’, said Kant, and understanding without vision is blind. (...) No branch of art has ever more deliberately tried to combine research with interpretation, or laid so much emphasis on the intellectual background of art” (Grierson, 1946, p. 31).

De manera más radical, Trinh Minh-Ha sentenció, no sin un argumento detrás, que *no hay tal cosa como lo documental* (Minh-Ha, 1993, p. 90). De manera complementaria, Renov plantea cuatro tendencias de una “poética” documental: 1. Revelar, registrar o preservar, 2. Persuadir o promover, 3. Analizar o interrogar, 4. Expresar (Renov, 1993, p. 21). La misma Steyerl deja

detrás la discusión de géneros para plantear algo mucho más ambicioso, lo que ella llama un “lenguaje transnacional de práctica”:

“The documentary mode is a transnational language of practice. Its standard narratives are recognized all over the world and its forms are almost independent of national or cultural difference. Precisely because they operate so closely on material reality, they are intelligible wherever this reality is relevant (..) A transnational documentary jargon is now connecting people within global media networks. The standardized language of newsreels, with its economy of attention based on fear, the racing time of flexible production and hysteria, is as fluid and affective, as immediate and immersive as Vertov could have imagined. It creates global public spheres whose participants are linked almost in a physical sense by mutual excitement and anxiety. Thus the documentary form is now more potent than ever; it conjures up the most spectacular aspects of the language of things and amplifies their power”(Steyerl, 2009, p. 145)

Lo anterior sirve de justificación para proponer no sólo una estética y una poética del arte documental (a la que está dedicada esta segunda parte de esta investigación), sino también a la consolidación de una escuela dedicada a estas metodologías para incursionar en lo real desde las múltiples posibilidades que abre la discusión sobre lo documental, a la que pretendo dedicarle varias páginas más.

Para ello, ahora abro una ventana más filosófica al plantear una suerte de ética de lo documental, que tiene que ver con la relación entre un realizador y un acontecimiento cualquiera (ya sea que estemos enfrentándonos al acontecimiento en persona o por medio de registros archivísticos). Alan Badiou ofrece una lectura cuya resonancia con esta investigación es imposible de eludir:

“La fidelidad acontecimental (pensada y practicada) en el orden propio en el que el acontecimiento ha tenido lugar (político, amoroso, artístico, científico...). Se llama verdad (una verdad) al proceso real de una fidelidad a un acontecimiento. Aquello que esta fidelidad produce en la situación. (...) En el fondo, una verdad es el trazo material, en la situación, de la suplementación acontecimental. Por consiguiente, es una ruptura inmanente. Inmanente porque una verdad procede en la situación y en ninguna otra parte. No hay Cielo de las verdades. Ruptura porque lo que hace posible el proceso de verdad -el acontecimiento- no estaba en los usos de la situación, ni se dejaba pensar por los saberes establecidos. También se dirá que un proceso de verdad es heterogéneo a los saberes instituidos en la situación” (Badiou, 2016, p. 72).

Cuando estamos ante un acontecimiento, somos susceptibles de una experiencia verdadera en función de esa relación que mantenemos con el acontecimiento mismo. Esta relación, cuando hablamos de un arte documental, depende de no nada más nuestras posiciones ante el mundo, sino también de nuestra apropiación tecnológica. En ambos casos, la idea ya discutida de

ocupación resuena aquí en los dos sentidos: el desplazamiento de la mirada desnuda y sus instrumentaciones (apropiaciones tecnológicas) sobre el acontecimiento. En este proceso, lo hablo seguido con mis alumnos, emerge la mirada. Es la mirada del autor un producto, pues, del emplazamiento del aparato perceptivo sobre un acontecimiento. En una línea argumental semejante, Badiou vincula la fidelidad del acontecimiento con la emergencia y sostén del sujeto:

“Se llama sujeto al sostén de una fidelidad; luego entonces, al sostén de un proceso de verdad. El sujeto no preexiste para nada al sujeto. Es absolutamente inexistente en la situación del acontecimiento. Se dirá que el proceso de verdad induce un sujeto (...) el sujeto no es el sujeto psicológico o trascendental, es una "producción singular" que puede tomar muchas formas. En el arte, "los puntos sujetos" son las obras. El artista entra en la conformación de estos sujetos pero no pueden reducirse a él. (Badiou, 2016, p. 73).

Las ideas de verdad y fidelidad juegan papeles clave en la arquitectura de una ética del arte documental, una ética como un derivado de una inscripción (actos de registro) que efectuamos sobre el mundo. Para poder articular esta mirada, entonces, también tenemos que recordar que las condiciones políticas en las que nos encontramos determinan nuestros recursos y posibilidades para incursionar en una realidad particular. En el contexto latinoamericano, tenemos inevitablemente que reconocer la influencia de flujos informáticos (relaciones significantes) provenientes de países del norte.

En la discusión crítica latinoamericana, esto se ha denominado invasión cultural:

“La invasión cultural, indiscutiblemente enajenante, realizada discreta o abiertamente, es siempre una violencia en cuanto violenta al ser de la cultura invadida, que o se ve amenazada o definitivamente pierde su originalidad (...) La invasión cultural, que sirve a la conquista y mantenimiento de la opresión, implica siempre la visión focal de la realidad, la percepción de ésta como algo estático, la superposición de una visión del mundo sobre otra. Implica la 'superioridad' del invasor, la 'inferioridad' del invadido, la imposición de criterios, la posesión del invadido, el miedo de perderlo. Aún más, la invasión cultural implica que el punto de decisión de la acción de los invadidos esté fuera de ellos, en los domindores invasores. Y, en tntato la decisión no radique en quien debe decidir, sino que esté fuera de él, el primero sólo tiene la ilusión de que decide. Por esta razón no puede existir el desarrollo socioeconómico en ninguna sociedad dual, refleja, invadida" (Freire, 1970, p. 198).

Esta situación, en palabras de Getino, está asociada a un sistema económico que atraviesa otras facetas de la vida humana:

“La globalización económica, reforzada particularmente por la hegemonía política y militar norteamericana, tiende a proyectarse también sobre la cultura, no ya en un proceso de intercambio y de ‘co-producción’ democrática de identidades, sino como anulación de éstas,

es decir, como obstrucción de las particularidades y las diversidades nacionales” (Getino, 1996, p. 14).

Continúa Getino:

“A riesgo de esquematizar, podríamos sostener que el cine norteamericano ha servido tanto o más que sus ejércitos y sus inversiones económicas, para con-vencer —hecho mucho más trascendental que el de vencer— a importantes sectores sociales de numerosas naciones de las ventajas de su modelo de desarrollo económico, político, social y cultural” (Getino, 1996, p. 15).

Esta crítica la ha situado Getino en lo que llama “las guerras por el espacio de la imagen” (Getino, 1996, p. 15), donde la “disputa por el poder la imagen es simultánea a la que ocurre por el poder de la información y del conocimiento” (Getino, 1996, p. 23)². Esta guerra no es, por supuesto, una guerra entre gobiernos, sino que la iniciativa privada se funde en el horizonte de lo público, confundiendo las geografías del poder y trazando fronteras aparentemente invisibles, pero que han ido configurando territorialidades superpuestas a las de los países.

“Las empresas más poderosas tienden a fortalecer su hegemonía dentro de sus regiones, así como a penetrar en otras, disputando diversos espacios en los que compiten según la capacidad alcanzada por sus industrias. En este sentido, podría hablarse de una división

² Aquí cabe hacer precisiones conceptuales porque la concepción de Getino difiere un poco de lo que he establecido aquí como información. En este caso, identifiqué la noción de imagen como una de las formas posibles discutidas al presentar la noción de información en la primera parte de esta investigación. El conocimiento, por otro lado, es la cristalización en un momento dado de un orden particular de relaciones (de una composición).

internacional del trabajo, inducida por los avances de cada país en materia de ciencia y tecnología, así como de especialización en la producción de determinados bienes y servicios audiovisuales” (Getino, 1996, p. 33).

A las recomposiciones cartográficas del territorio a partir de los circuitos de circulación de comunicaciones, entonces, se le suma una nueva economía del cuerpo y la mente, una nueva dimensión de la acción humana y el valor que esta acción tiene (y los registros que ella misma produce. El mismo Getino reconoció lo ya esclarecido hasta ahora – “referirse al espacio audiovisual en nuestro tiempo es seleccionar una franja de medios y de posibilidades de uso principales, pero teniendo en cuenta sus crecientes articulaciones con muchos otros medios y usos” (Getino, 1996, p. 16) – y nos recuerda que el arte documental, bajo la óptica de la crítica práctica de la comunicación, debe ser nómada también en la frontera del uso de medios. El artista documental, el poeta informático, el crítico práctico de la comunicación, deben saltar entre fronteras mediáticas como temáticas para llevar su expresión al límite constantemente. De lo contrario, la fuerza ministerial terminaría por vencer sobre su accionar.

En este accionar (particularmente en la propuesta acción cultural como estrategia de intervención), nos advierte Freire, siempre hay ambivalencia:

"La acción cultural —consciente o inconscientemente— o está al servicio de la dominación o lo está al servicio de la liberación de los hombres. Ambas, dialécticamente antagónicas, se procesan, como lo afirmamos, en y sobre la estructura social, que se constituye en la dialecticidad permanencia-cambio. Esto es lo que explica que la

estructura social, para ser, deba estar siendo o, en otras palabras, estar siendo es el modo de 'duración' que tiene la estructura social, en la acepción bergsoniana del término" (Freire, 1970, p. 235).

Esta duración nos habla de las resistencias múltiples que puede tener un individuo en un contexto cualquiera. La acción cultural, para alinearse con lo que aquí esbozo como arte documental, es aquella que desde la poética de la información desmontó las relaciones de poder y desde los métodos documentales se dispone a intervenirla. Ahora que hay que advertir que la acción no es cronológica o serial; estas prácticas de desmontaje e intervención pueden suceder intermitentemente, pues todo procesos de investigación es un proceso no lineal, como la misma historia.

En este deseo de una intervención, en el panorama de la acción cultural, tenemos que producir imágenes propias. Por eso la recomendación de Herzog a los jóvenes – lean, lean, lean, lean, lean – no basta: hay que caminar la realidad circundante, caminarla para poder redefinirla. Y en este proceso, producir imágenes propias, imágenes que se correspondan con esa realidad:

“Toda comunidad necesita que los profesionales del audiovisual y de la comunicación social contribuyan a la construcción de imágenes propias, en las que aquélla pueda autoreconocerse. Pero dicha labor pareciera peligrar cada vez más con la creciente centralización de la producción comunicacional en las grandes naciones y en las metrópolis de la región. Con lo cual la gente advierte que no se le permite existir como un ser, un pensar y un sentir diferenciados. Desea ver y escuchar a otros hombres y a otros pueblos, pero también exige

que aquéllos la vean y la escuchen; es decir, que la piensen y la sientan” (Getino, 1996, p. 293).

Al explorar el universo de narrativas posibles en busca de imágenes propias³ no podemos alejarnos de los focos de poder, sino que nuestro consumo debe diversificarse. Al mismo tiempo, esta universalización, dice Getino, se complementa por una búsqueda por lo local: “Se verifican dos tendencias que, aunque parecen contradictorias, son en realidad complementarias: por un lado, la marcha hacia la universalización y la globalización, y por otro, la necesidad de reencontrarse simultáneamente con lo propio” (Getino, 1996, p. 294).

En un contexto donde simultáneamente la horizontalidad y la verticalidad en los flujos (Getino, 1996, p. 294) nos asfixia, es importante reconocer los horizontes narrativos del registro documental. En palabras de Harun Farocki, hay una complicidad entre lo visual y lo textual, ambos dominios se componen: “Once again, there is an interplay between image and text in the writing of history: texts that should make image accessible, and images that should make texts imaginable” (Farocki, 2004, p. 158). Lo mismo sucede con lo sonoro en todas sus formas, así como con todos los otros campos mediáticos que son susceptibles de intervenir como parte de la experiencia de la crítica práctica de la comunicación. En estos despliegues de la imagen, en los registros que producimos y generamos, estamos mediando (y midiendo) el mundo. Harun de nuevo: “If one considers an image as a measuring device, then one should ignore chance and subjectivity. To conceive photographic image as a measuring device is to insist on the mathematicality, calculability, and finally the ‘computability’ of the image-world” (Farocki, 2004, p. 160). En otras palabras, si bien hay un componente sensible, intuitivo, íntimo en la

³ En este tema mi experiencia artística sirve de ejemplo de investigación: ciudadmerced.mx, santosdiablos.mx, entre otros.

producción artística, también hay un componente de prefabricación y abstracción asociado a la tecnología que utilizamos para producir registros y eventualmente articular estos registros en narrativas. Aún así, con las distancias y aberraciones, necesitamos esas imágenes: “Perhaps we need images, so that something that is hardly imaginable can register: photographic images are the impressions of the actual at distance” (Farocki, 2004, p. 161). No olvidemos que estas técnicas de producción de imágenes siempre, invariablemente, se relacionan con sistemas de poder, sistemas de valor económico y de opresión del cuerpo. Aquí, la imagen de procesamiento es importante: “This is called image processing: machines are supposed to evaluate images made by machines. The nazis talked about the eradication of cities, which means the suspension of their symbolic existence on the map”(Farocki, 2004, p. 162).

Si queremos desafiar estas realidades materiales que condicionan nuestro emplazamiento perceptual en el mundo, entonces debemos ser capaces de trazar disecciones sobre la realidad. A esta idea la relaciono aquí con la propuesta de Bourrand de mirar lo real como un *vacío*: “Para poder actuar, hace falta mirar lo real como *vacío*. Toda acción política parte de ese vacío, de un puerto muerto. Si toda acción es vana, si el Imperio es inquebrantable, si nada puede alterar el orden de las cosas, resulta aún más necesario tratar de transformarlo todo aquí y ahora” (Bourrand, 2015, p. 63) En este sentido, la práctica documental (las prácticas investigativas que informan el arte documental), es una búsqueda en lo infinito que no está peleada con la ciencia, la religión e inclusive la magia. Por esta razón es que el arte documental, aquí, tampoco se opone a la ficción, más aún, son compatibles y complementarias. De entrada, porque como decía el cineasta Ben Rivers en conversación con Verena Paravel y Lucien Caisting Taylor: ya por naturaleza, todo documental será inadecuado (Rivers, 2018). Esta inadecuación de

la mirada individual con el acontecer complejo, me atrevo a decir, es necesario para el nacimiento mismo de esa mirada. De lo contrario, la mirada permanece sumergida en la normalidad, la mirada es presa de la opresión y es física e imaginativamente imposible que vea la luz. Esto tiene que ver con lo que Judith Butler dijo alguna vez de la fotografía de guerra: “The question of war photography thus concerns not only what it shows, but also how it shows what it shows. The ‘how’ not only organizes the image, but works to organize our perception and thinking as well” (Butler, 2009, p. 135). Aplicado al contexto de esta investigación, el pensamiento de Judith Butler nos hace pensar en los usos mediáticos (las disposiciones del artista en relación a sus medios), y en cómo el uso de esos medios refleja todo un aparato de significación y percepción; es por ello que la crítica práctica de la comunicación no sólo estudia la expresión, sino también el lugar que la tecnología juega en la producción y percepción de las expresiones; de modo semejante, el objetivo de lo que aquí propongo resuena con la aspiración de Butler: “to learn to see the frame that blinds us to what we see...” (Butler, 2009, p. 144). Aquí está la voluntad pedagógica de nuevo. Esta voluntad pedagógica que en Ranciere, por ejemplo, se vincula directamente con el disenso como mecanismo de renovación de las relaciones significantes que sostienen nuestro construir la historia:

“Lo que hay son simplemente escenas que disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay nirealidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por esto, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior,

reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación”

(Ranciere, 2010, p. 51).

A esto está dedicado el arte documental, auxiliado de la poética de la información como condición analítica de la producción crítica. Aquí, reconozco que para “cualquier artista, situarse en el espacio político significa, ante todo, escoger el relato histórico dentro del cual ha de posicionarse y desplegar su obra” (Bourrand, 2015, p. 71). En este sentido, el arte documental es irremediamente político, puesto que asumida como “documental”, las siguientes palabras de Bourrand son doblemente relevantes: “la obra de arte propone no únicamente un contenido formal, sino también un contexto interpretativo e histórico que le corresponde: la obra de arte produce genealogía” (Bourrand, 2015, p. 142). En otras palabras: la obra de arte hace historia. Y el arte del disenso, el arte revolucionario, el arte que tiene como fin la liberación (de la mirada del artista, de las condiciones del archivo, de las relaciones de valor de un sistema particular), es un arte ético –un arte que asume el eco de su registro, las resonancias de su huella, las categorías y los órdenes de valor a los que se somete–; y es un arte en el que, robándole palabras al mismo Bourrand, “lo revolucionario está en su capacidad para dismantelar la ideología que ordena su posición simbólica” (Bourrand, 2015, p. 119). Por ello, el primer receptor de la crítica práctica de la comunicación es el mismo crítico práctico de la comunicación.

Para plantear una revolución desde la óptica de la discusión del archivo, Giannachi ofrece una postura bastante clara, que ayuda a disipar algunas confusiones posibles de un concepto como el de revolución.

“A revolution, in this context, is the constitution of novel “internal”
mechanisms that can transform the social sphere and propagate the

transformation. The archive thus functions as the *modus operandi* of the scriptural economy but also (...) as the very mechanism that could be used for the subversion of world views and world orders” (Giannachi, 2016, p. 28).

En otra parte de su estudio, Giannachi nos invita a explorar este potencial revolucionario desde los “márgenes negros” del discurso:

“The ‘dark margin’ of discourse is in this case the site of potential revolutions, where, through the additional inclusion of educational materials, the “invention”, to put in again in de Certeau’s words, “of still unsuspected mechanisms” makes it possible ”to multiply the transformations” entailed in such revolutionary processes. The archive in an apparatus for the rewriting of our history so that what may as yet be un-lived becomes part of our present, informing our presence, and herewith re-forming what we think of as ourselves” (Giannachi, 2016, p. 107).

A esta visión revolucionaria no debemos asumirla sin una vista crítica: “El pero enemigo del arte revolucionario es su mediocridad” (Rocha, 1971, p. 56). Pero este riesgo no impide que nos queramos adentrar en sus posibilidades. Ya expliqué por qué las máquinas de guerra son efectivas sólo por un tiempo, y la revolución de la crítica práctica de la comunicación es constante. El arte crítico inserta el elemento sorpresa en la normalidad: “la revolución es una magia porque es el imprevisto dentro de la razón dominadora” (Rocha, 1971, p. 57). Continúa el cineasta brasileño: “Una obra de arte revolucionario debería no sólo actuar de modo

inmediatamente político, como también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica” (Rocha, 1971, p. 56). Esta reintegración cósmica la entiendo en el sentido del sacrificio de Tarkovsky y el potencial espiritual del que habla el cineasta ruso.

“Las vanguardias del pensamiento no pueden dedicarse más a la tarea inútil de responder a la razón opresiva con la razón revolucionaria. La revolución es la antirrazón que comunica las tensiones y las rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza. Ninguna estadística puede informar la dimensión de la pobreza. La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas” (Rocha, 1971, p. 56).

El hecho de la pobreza y la injusticia como condición de nuestros pueblos es un motor latente de indignación. Esta indignación, como dice Rocha, no puede limitarse a los análisis encumbrados de mentes desconectadas de la realidad. Por el contrario, la práctica artística debe penetrar en las formas de dominación y reconfigurar estas composiciones creativamente. En este sentido, es una intervención creativa.

Para lograr esto, uno de los desafíos centrales lo expresa bien el ya citado Walid Raad con su proyecto sobre la guerra civil en Líbano:

“We are not concerned with facts if facts are considered to be self-evident objects always already present in the world. Furthermore, we hold that this common-sense definition of facts, this theoretical

primacy of facts, must be challenged. Facts have to be treated as processes. One of the questions we find ourselves asking is: How do we approach facts not in their crude facticity but through the complicated mediation by which facts acquire their immediacy?”
(Atlas Group, 2003, p. 179)

A esto está dedicado el arte documental. Si el registro es producto del actuar humano, del actuar expresivo del ser humano, entonces su intervención actúa sobre las mediaciones de esta expresión. El acontecimiento es mediado, así ingresa en el archivo (así se configura el archivo mismo), por medio de mediaciones (de registros que se convierten en documentos situados en sistemas de relaciones). Para el arte documental, estas mediaciones son la materia de trabajo. Lo son desde la producción de mediaciones a partir de la apropiación novedosa de tecnología expresiva, así como desde el estudio e intervención de mediaciones existentes.

Finalmente, para Bourrand el arte tiene un potencial bidireccional en cuanto a su incidencia temporal:

“La obra de arte actúa en las dos direcciones temporales: volcada al futuro, genera su propia cadena causal; hundiéndose en el pasado, modifica la forma y el contenido de la historia. Toda obra constituye una *bifurcación*: como en los relatos de Borges, su presente es *irresoluble* y traza las líneas de fuga de un polo a otro de la cronología” (Bourrand, 2015, p. 69)

Estas dos direcciones complementan el papel del arte documental hacia atrás, pero también hacia adelante. La producción y disección de registros documentales, de inscripciones significantes

(potencialmente significantes, de menos), no sólo desarticula lo que entendemos como histórico, no sólo renueva una mirada en el presente, también abre posibilidades a futuro. Tal vez por eso Antonin Artaud habló del arte como una suerte de labor anatómica:

“To practice art is to deprive a gesture of its reverberations throughout the anatomy, whereas these reverberations, if the gesture is made in the conditions and with the force required, implies the anatomy and through it, the whole personality to adopt attitudes that correspond to that gesture” (Artaud, 1977, p. 61).

Esta práctica anatómica es lo que el arte documental propone sobre los registros (su producción, consulta, relocalización, intervención). Para Artaud, la poesía está en el seno de la subjetividad, lo que puedo relacionar con la idea de Badiou de la fidelidad de la que se desprende el sujeto. Esta poesía corresponde a una dinámica de fuerzas que el dramaturgo expresó de la siguiente manera:

"hay en la vida tres fuerzas, como lo enseña una vieja ciencia conocida por toda la antigüedad. La fuerza repulsiva y dilatante. La fuerza compresiva y astringente. La fuerza rotativa (...) Voy de lo abstracto a lo concreto y no de lo concreto hacia lo abstracto. Detener el pensamiento afuera y estudiarlo en lo que puede hacer, es desconocer la naturaleza interna y dinámica del pensamiento. Es no querer sentir al pensamiento en el movimiento de su destino interno que ninguna experiencia puede captar. Llamo poesía al conocimiento de este destino interno y dinámico del pensamiento" (Artaud, 1991, p. 50-51).

En otra línea:

"Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez; sentir la estabilidad de los planos que hacen del mundo viviente una gran fuerza en equilibrio; es, en fin, restablecer una gran armonía" (Artaud, 1991, p. 94).

Esta multiplicación de planos nos ayuda a complejizar la producción artística como una lucha de fuerzas (el estudio de la muerte y su relación con las imágenes lo revisé en una investigación previa, ver Martínez Zárata, 2018). En esta lucha de fuerzas, el archivo juega un papel fundamental pues todo arte entra en el archivo (del artista, del museo, del país), y se interseca con una tradición particular y un *estado del arte*. Aquí, el arte es uno de los pilares de la construcción de comunidad, de la configuración de un mundo compartido. Ariella Azoulay, al comentar un proyecto en el que hizo visible un archivo sobre el éxodo Palestino celado al público en general, archivo que copió en dibujos para hacer visible ese espacio de la historia con la intención de permitir una relectura de la misma historia, la teórica, artista y curadora nos provoca de la siguiente manera:

“Si no defendemos nuestra responsabilidad como ciudadanos —no como ciudadanos de un Estado, sino como ciudadanos que comparten un mundo con los demás—, cuando participamos en el evento de la fotografía, preservamos la ley que logró instaurarse por la violencia constituyente. Al contrarrestar la violencia que transformó la historia en un hecho consumado, y por lo tanto limpiar a la misma limpieza

étnica, la reconstrucción de las fotografías, contrario al pacto firmado en el archivo, restaura las potencialidades del mismo” (Azoulay, 2014, p. 80).

En este sentido, la intervención del archivo es una oportunidad para reconfigurar las relaciones históricas. A esto apunta la presente investigación.

2.2. Documento(s). Espacios entre la máquina y la mirada.

Entre registro y resonancia, el documento. El documento no es la simple huella, el documento es la huella relacionada (indexada) en una realidad. En este sentido, el documento indica ya el tránsito de la acción simple de registrar un acontecimiento (un rastro, por más mínimo del acontecimiento) a la inserción de este registro (de una inscripción) en un universo de categorías. De ahí que la noción del índice nos sirve tan bien para explicar el tránsito entre la huella animal y el sueño humano: una vez indexada, la huella se inserta en el universo de relaciones significantes que tiene el archivo. Aquí, la imagen emerge no como una simple realidad visible, sino también como un dispositivo de relaciones de poder (de relaciones de valor) que se inserta en el universo del archivo. En este sentido, parafraseando a Mohebbi, la imagen es un sitio de convergencia, es “una ventana al mundo, pero una que está construida con su propia materialidad arquitectónica” (Mohebbi, 2016, p. 283).

La noción de documento, por un lado, se vincula etimológicamente con *docere*, que implica cierta docencia o enseñanza sobre la realidad. El documento es enseñanza sobre la realidad ya sea por instrucción consciente o inconsciente. Al quedar inserto en un sistema de relaciones, el índice hecho documento nos indica una correspondencia con un universo significativo (una arquitectura discursiva). Al mismo tiempo, el documento es documento en tanto su correlación material (no sólo informativa y simbólica) con el universo del archivo. Con la evolución de los medios de comunicación, los avatares de los documentos se han multiplicado.

Ya desde antes del siglo XX y en concreto desde la segunda mitad de este siglo, una vez que estuvieron establecidas las bases de la infraestructura comunicacional sobre la que se ha erguido la sociedad contemporánea (principalmente gracias a las arquitecturas militares diseñadas por el ingeniero Paul Baran), se imaginó el desdoblamiento de los documentos en *copias*. De algún modo, es la imprenta la que posibilitó la reproducción de las ideas (registradas en un soporte cualquiera –piedra, cobre, o papel mismo–), y anticipó la capacidad de copiar la presencia de un documento en distintos soportes, algo que hoy en día se ha multiplicado gracias a las tecnologías digitales. Ya desde hace tiempo, Ricoeur advirtió la importancia del soporte y su relación a su vez con un sistema particular de poder:

“In the notion of a document the accent today is no longer placed on the function of teaching which is conveyed by the etymology of this word – it is derived from the Latin *docere*, and in French there is an easy transition from *enseignement* (teaching) to *renseignement* (information); rather the accent is placed on the support, the warrant of a document provides for a history, a narrative, or an argument. This role of being a warrant constitutes material proof, what in English is called ‘evidence’, for the relationship drawn from a course of events. If history is a true narrative, documents constitute its ultimate means of proof. They nourish its claim to be based on facts” Paul Ricoeur (Ricoeur, 1978, p. 67).

Y este llamado del documento y su relación con el acontecer (como producto de este quehacer histórico en el que todos los seres humanos como seres de lenguaje estamos inmersos) es lo que supone un arte documental como aquel dedicado especialmente a intervenir los procesos de

construcción histórica (o participación histórica, como se prefiera denominar la corresponsabilidad del horizonte histórico). Los documentos, en ocasiones, se denominan testimonios de hechos. Pero los documentos no son testimonios en su condición material exclusivamente. Lo son también en tanto esta estrecha relación que ellos guardan con un sistema de valores particular (con un régimen de sentido). Giannachi nos habla del *testis* (...) como “the person who in a trial or lawsuit between two parties, is in the position of a third party (...) person who has lived through something, who was reduced to a simple function or an empty position; it was founded on the subject’s disappearance into the anonymous murmur of statements. In testimony, by contrast, the empty place of the subject becomes the decisive question” (Giannachi, 2016, p.69). En otras palabras, para hablar del documento tenemos que evocar la acción que produce un documento así sea una acción indirecta o inconsciente, como el caso que explico a continuación. Muchas de las pistas que se utilizan para descifrar crímenes son hallazgos en la escena del crimen son huellas de la acción del criminal, huellas que el criminal ha dejado ahí creemos involuntariamente, y que se insertan en el universo de los documentos sólo una vez que un agente o investigador reconoce en esas huellas una oportunidad para penetrar en el horizonte histórico. Tan sólo hasta este momento de reconocimiento (y literalmente un etiquetado de la huella en el universo forense) dicha huella se transforma en un documento que nutre el archivo. La anterior es una ejemplificación de algo que se ha ido intensificando con el desarrollo de los archivos desde la ilustración y la revolución industrial, hasta llegar a la modernidad tardía. Hoy en día, dice Giannachi, “the subject (...) no longer accepts to be flattened into history, but rather feels that she or he can and often must state their position in the archive. Because of this necessity, the archive has become the main lens through which the subject

defines her or his role as witness in history” (Giannachi, 2016, p.69). El arte documental está destinado a la intervención de este universo de relaciones por medio de un primer momento analítico (contenido en la poética de la información) y después de un momento práctico, activo, en el que el artista es convocado a la inmersión dentro del horizonte histórico – si, como dijo Brecht, no podemos ser librados la culpa histórica, tampoco de la responsabilidad de cambiar el curso de los hechos, entonces el arte documental auxilia el trabajo artístico primordialmente desde un frente metodológico (una operación del análisis que permite la poética de la información). Con la idea anterior de Giannachi, dedicada al análisis de las condiciones mediáticas contemporáneas, podemos seguir ejemplificando lo que en un sentido general se ha abierto para la población en general y que para esta investigación es útil específicamente al hablar del trabajo del artista, que se realiza en un estado, así lo sostengo, de registro más consciente sobre las resonancias documentales de nuestro trabajo con los medios (pues hay que recordar que toda huella, como la defino aquí, es un producto de un acto de apropiación tecnológica).

“As *testis* of legacies left by the *supertes*, we produce our own memories, and write ourselves as part of that history. (...) This remarkable building, both an architecture *and* an archive, a laboratory for the production of memories shows that (...) the subject can no longer remain neutral; rather they must enter, even in the most uncertain conditions, in “the dark margin” that is the archive, precisely so as to be informed by their position within it” (Giannachi, 2016, p. 69)

En este ir y venir, en este redefinir los márgenes del archivo, confirmamos que el acto de presenciar un acontecimiento no es neutral, por ello los documentos tampoco lo son en su producción, en su descubrimiento, su archivado y su posible relocalización (intervención): “Acts of witnessing are not neutral but rather reflect culturally and politically biased perspectives over the reporting of an occurrence” (Giannachi, 2016, p. 69).

A esta situación, los miembros del colectivo artístico Raqs Media Collective suman una condición de crisis que resalta el valor del documento:

“What magnifies the presence of the ‘document’ in the space of representation and discourse is the cognitive and epistemic pressure brought about by a belated recognition of globalization. Not only is reality visibly ‘crisis-ridden’, but the networked nature of each crisis – the thickly interlaced relationship of one manifestation of crisis to another, across global space – also seems to magnify the impact of reality. This ‘magnified and amplified reality effect’ presses in” (Raqs Media Collective, 2003, p. 171).

Nuestra relación con las tantas crisis de la actualidad es uno de los motores de esta investigación, que a su vez se relaciona con la idea de una infraestructura de comunicaciones que nos permite hacer visibles las crisis por más mínimas que sean, así como amplificar la percepción de las mismas. La crítica práctica de la comunicación, entonces, es crítica porque responde a las crisis, como lo he establecido brevemente desde el principio de esta investigación. Sólo como una acción contra la crisis o delante de la crisis es que el arte documental, como componente de la crítica práctica de la comunicación, nos brinda la capacidad de intervenir en los esquemas de

representación que rodean a una crisis. En este respecto, los mismos de Raqs Media Collective sugieren lo siguiente:

“the dilemma remains one of what can be done with the images, testimonies and quotations of reality that a documentary mode brings into art (from everywhere). (...) The challenge of working with documents in the art space (for the artist, the curator, the critic and the viewer) is the possibility of decrypting the aporias in the representations of the real” (Raqs Media Collective, 2003, p. 171).

Bajo este supuesto, el arte documental que aquí presento reconoce estas aporías y la necesidad de incursionar en los caminos elusivos de la representación de lo real. En gran parte, el arte documental definido como una serie de metodologías (indefinidas, flexibles, modulares, por descubrir y describir según la mirada de cada artista), tiene como eje gravitacional tales dificultades para incursionar en lo real, y busca, podríamos decir, *imágenes a pesar de todo*, citando a Didi-Huberman, a pesar incluso de las imágenes mismas.

En este momento, la noción de economía escritural propuesta por De Certeau (1997) nos ayuda a pensar en la obsesión con la producción de índices y su localización en los sistemas de enunciados del archivo que, de acuerdo con Giannachi:

“archives accumulated histories of inscriptions, documenting practices of (in-)formation. (...) For de Certeau only revolutions could subvert the dynamics of the scriptural economy. (...) revolution represents crucial agents of change encompassing novel, multiple and self-constituted scriptural operations” (Giannachi, 2016, p. 28).

Como ya lo he establecido con anterioridad, la voluntad revolucionaria de la propuesta de la crítica práctica de la comunicación es irrenunciable. Como crítica y como práctica, es necesariamente revolucionaria. Lo es en el sentido que Giannachi cita de De Certeau, también en el sentido que autores como Ariella Azoulay invitan a pensar cuando hablamos del archivo como espacio de una *historia potencial* desde la cual reimaginar nuestros lazos como comunidad.

En su dimensión material, el archivo nos permite trazar una radiografía de la acción humana en relación con las tecnologías que tenemos al alcance. Curiosamente, la historia material de la tecnología aparenta alejarse de la materia, particularmente cuando hablamos de la *materia prima* con la que trabajan por ejemplo los artistas audiovisuales, digitales o electrónicos, que utilizamos en muchos casos interfaces informáticas (algoritmos digitales y sistemas electrónicos) para producir nuestra obra. Es por ello que en este caso, las dos piezas presentadas aquí como parte de este despliegue metodológico, recurren a una revisión de la materialidad, y más precisamente, una revisión crítica de la materialidad con la que trabajamos como artistas.

En el contexto de esta discusión, no resulta tan descabellado citar a Artaud de nuevo:

“La verdad de la vida radica en la impulsividad de la materia. El espíritu del hombre está enfermo en medio de los conceptos. No le pidan que se satisfaga, tan sólo pídanle que se tranquilice, que crea que realmente encontró su lugar. Pero únicamente el Loco está realmente tranquilo”
(Artaud, 2005, p. 88).

En esta idea de la impulsividad de la materia es que habita el artista documental como aquí lo intento describir. Un artista que se acerca al archivo con voluntad arqueológica, por un lado, y con intenciones de intervención, por otro. En este sentido, a partir de lo que he dicho hasta este

momento todo arte documental es un arte realista, lo es en varios sentidos, incluyendo en el que Brecht describe a continuación:

“No se puede estafar el elemento crítico al realismo. Es decisivo. El simple reflejar la realidad, caso de que fuera posible, no estaría en el sentido que nosotros les damos. Hay que criticar la realidad configurándola, hay que criticarla realísticamente. En el factor crítico reside lo decisivo para el dialéctico: la tendencia” (Brecht, 1973, p. 338).

Todo arte documental, derivado de una poética de la información (y conducente a o contenido en una pedagogía centrífuga, como describiré en la tercera parte de esta investigación), es un arte dialéctico o de hecho, dicho mucho más precisamente y más en sintonía con las teoría de máquinas expuesta desde un inicio, más que dialéctico, es un arte dialógico. Cuando digo lo anterior, me refiero a reconocer lo que Giannachi nos indica de cada documento:

“we can not necessarily consider documents as evidence to the truthfulness of an original event (...) documents need to be considered as part of the environment of an occurrence, and, finally, why it is through the juxtaposition of different documents that knowledge is generated in the archive” (Giannachi, 2016, p. 70).

En esta línea de pensamiento, la naturaleza dialógica del arte documental implica adentrarse en el contexto de la ocurrencia de un documento (o en mis propios términos, de la *emergencia* de un documento), una labor que se hace “through the juxtaposition, selection, and the comparison of documents, and the production of auxiliary documents. The content of documentation is (...) “inter-documentary” (...) first, while documents may constitute what remains, they are not

necessarily evidence of an original event; second, documents are generated contextually, as part of the environment of an occurrence; third, it is through the often dialectical juxtaposition of different documents that knowledge is generated” (Giannachi, 2016, p. 73-74). En otras palabras de la misma Giannachi:

“The document must therefore be read as an inter-document, not so much a proof of a past event, but rather a clue to a possible context whose varying interpretation, at any given present moment and over time, may lead to the generation of new types of interpretation and so produce further documents within the archive” (Giannachi, 2016, p. 75).

En otro momento de su estudio, ella habla de lo siguiente:

“Different documents are produced to capture these perspectival changes so as to record what we looked at and/or how we performed within the archive. We can only remember our presence in time by analysing the traces of this effect on our presence of whom or what is around us through these documents. The archive, hence, is the architecture wherein the documents, capturing the signs of the effect of our presence in others, and *vice versa*, the effect of the signs of the presence of others on us, are encountered, remembered, curated and historicized” (Giannachi, 2016, p. 60).

De algún modo, relaciono esto con su propuesta de aprender de la geología y en particulara de la estratigrafía: “Stratigraphy is a brand of geology that studies rock layers, layering and stratification”, y continúa, “this way of utilizing stratigraphy is significant for archives in that, by

looking at materials both chronologically and in terms of their “horizontal surface interface”, we are able to consider materials in their chronology (i.e., temporally) and relationally (i.e., spatially and as media)” (Giannachi, 2016, p. 34-35). Este es uno de los ejemplos metodológicos a los que la crítica práctica de la comunicación, en su momento de arte documental, se dedica.

Cada metodología, en este momento de la presente investigación, es semejante a las coincidencias trazadas por Giannachi entre la geología y la arqueología aplicadas al trabajo archivístico, pues en cada metodología vemos una herramienta para “engaging with the instability of the object, as it not only discloses information about the archive as palimpsest, as archaeography, but also generates knowledge about the relationality of its contents” (Giannachi, 2016, p. 35). Sigamos con Giannachi, que sin duda es pilar y revelación de la propuesta teórico-metodológica que sustenta este apartado:

“Deep maps are suitable for the articulation of difference (...) excavation through survey and record facilitate orientation, and stratigraphy allows us to look at materials both chronologically and relationally, over time. An archeology of the archive, methodologically speaking, consists in the adoption of a set of strategies that allow us to look at the archive as a multiplicity of *puncta*, or details, that should be treated as indexes marking spatial and temporal relationships between the past and the present, which, in the context of a digital economy, are also shaped by the media that form them. Survey, record, and stratigraphy are among the other tools that facilitate orientation within the cumuli of materials that

form the archive, the *puncta*, both spatial and temporally” (Giannachi, 2016, p. 35).

En un contexto como el descrito hasta el momento, este tipo de metodologías son de mucha utilidad y se anticiparon ya en la poética de la información como la práctica de identificar o crear relaciones entre formas. Pensemos además en el contexto sociopolítico en el que se escriben estas líneas, no sólo un estado crítico para el mundo, sino especialmente para los países latinoamericanos (y en concreto, México). En esta labor arqueológica, una de las tendencias que el artista identificará como condiciones de las relaciones de poder mediático, es el colonialismo cultural o la invasión cultural ya citada en apartados anteriores.

“La unidireccionalidad de la información y la comunicación es el dato más relevante de las relaciones de las naciones desarrolladas con las subdesarrolladas (...) Los flujos informativos, comunicacionales y culturales son Norte-Norte y Norte-sur, y expresan una situación de real injusticia en ese terreno, como parte de lo que sucede en casi todos los otros, lo que también es una falta de verdadera democracia en las relaciones internacionales” (Getino, 1996, p. 291).

En esta misma línea, Freire dice:

“En la invasión cultural, los espectadores y la realidad, que debe mantenerse como está, son la incidencia de la acción de los actores. En la síntesis cultural, donde no existen los espectadores, la realidad que debe transformarse para la liberación de los hombres es la incidencia de la acción de los actores” (Freire, 1970, p. 237).

Esta práctica de síntesis cultural complementa las metodologías de Giannachi desde países como México, pues sirve como una lente crítica sobre los fenómenos comunicacionales. Y hay que gritar lo anterior sin miedo, pues precisamente una de las victorias más contundentes y violentas de la invasión cultural es el silenciamiento de su condena y, por lo tanto, la imposibilidad de su desafío y transformación. Decirlo tan resueltamente como el mismo Glauber Rocha lo hiciera hace décadas:

“América Latina permanece colonia, y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes. El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará todavía por mucho tiempo en función de una nueva dependencia. Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia, que, a veces inconsciente, a veces no, producen en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria” (Rocha, 1965, p. 52).

A lo anterior, también Rocha propuso caminos metodológicos para la creación, caminos que fueron de la cultura del hambre a la cultura del sueño, y en que en ambos casos, nos auxilian en el establecimiento que busco hacer aquí de las condiciones críticas y dialógicas de un arte documental: “solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más nombre manifestación cultural del hambre es la violencia” (Rocha, 1965, p. 54). Estas propuestas rigieron el diseño de sus películas, así como los

preceptos y entrecruces teóricos que he desarrollado en este estudio soportan las creaciones que defiendo en este apartado (e incluso en el siguiente).

Cabe dedicarle unas líneas a uno de los génesis de la invasión cinematográfica en la imaginación moderna:

"el capitalismo iniciaba su fase imperialista. El modesto invento de un aparato que permitía captar y reproducir imágenes de la realidad en el movimiento, no fue otra cosa en un principio que un ingenioso juguete de feria por medio del cual el espectador pedía sentirse trasladado a los lugares más recónditos del mundo sin moverse de su lugar. Muy pronto salió de la feria, lo cual no quiere decir que haya alcanzado un status más digno y respetable: se fue desarrollando como una verdadera industria del espectáculo y comenzó a producir en serie una mercancía apta para satisfacer los gustos y alentar las aspiraciones de una sociedad dominada por la burguesía que extendía su poder a todos los rincones del mundo" (Gutiérrez Alea, 2009, p.25).

Esta propagación de los modelos de vida por medio de una hegemonía primero cinematográfica, luego televisiva, ha incidido (¿irremediablemente?) en nuestros modos de imaginar y relacionarnos con el mundo. No que los medios impresos y la radio no hayan jugado un papel determinante, es sólo que la imagen cinematográfica tiene un poder especial sobre la construcción de sueños, por el referente visual que ofrece (lo que necesariamente informa la imaginación), y fue por mucho tiempo encantador de masas. En este informarse de nuestra imaginación por medio del consumo mediático, el archivo emerge. El archivo como territorio de

relaciones entre entidades potencialmente significativas para quienes las exploren y conocen. Porque al final, el archivo es un sitio de conocimiento, de saber – en su sentido más íntimo, esto es, del sabor, del probar, del sentir. Al mismo tiempo, el archivo es recorrido, puesta en movimiento de tiempos humanos, el archivo es relato. Así, el archivo, cuando hegemónico, es uno de los ministerios donde la opresión opera con mayor crudeza. Esto porque es en el archivo donde el valor de las relaciones mismas se negocia. Por esta razón, la poética de la información y el arte documental como aquí los propongo tienen una relación por demás íntima: uno estudia la creación de relaciones, otro la intervención en las relaciones existentes, su renovación – lo mismo la pedagogía crítica, con la particularidad de que ella pretende transformar la imaginación desde la noción de disciplina. Las tareas de intervención y transformación son sumamente difíciles, pues como el mismo Gutiérrez Alea escribió, el espectáculo capitalista es especialista en “inventar los mecanismos de justificación más sofisticados para tratar de ocultarse a sí misma los estratos más profundos de una realidad que no puede —o no quiere— cambiar” (Gutiérrez Alea, 2009, p. 47). Más todavía, el capitalismo se desarrolló bajo la idea de que no hay otra versión de realidad posible. Cuando intervenimos el archivo, intervenimos la posibilidad misma de abrir alternativas de realidad. Es la única manera de salir de esta “ciencia ficción verdadera” en la que vivimos, que según Badiou es “despliegue integral de las virtualidades irracionales, y a decir verdad monstruosas, del capitalismo” (Badiou, 2012, p. 18).

Al respecto del archivo y lo posible, así como del efecto (y el afecto) del consumo mediático en la imaginación, Raúl Ruiz ofrece una crítica pertinente para el contexto de esta discusión:

“(…) yo creo que si el mundo de hoy es aterrador es porque se ha convertido, precisamente, en un terreno favorable al desarrollo de utopías. Por todas partes en el mundo brotan las multinacionales, organismos sin origen ni lugar, utopías sin futuro, a veces incluso sin ser. Un día fabrican golosinas, al día siguiente se compañías trasatlánticas, y, en el curso de una sola semana, invaden el mundo con trasatlánticos cargados de golosinas. Algunas han sido creadas para hacer dinero, otras, como las fuerzas armadas de las Naciones Unidas, creadas para el socorro de civiles en determinadas circunstancias, trabajan a pérdida. Otras tantas, como la iglesia, militan en favor del Bien. Otras aún —como un cierto Hollywood— predicán el Mal. Todas son utópicas, todas creen que la felicidad es la orquestación de disposiciones plebiscitadas como buenas. Para tales utopías, un hombre es feliz porque se dice feliz y al que todos creen lo que dice” (Ruiz, 2000, p. 34).

Estas utopías de las que habla Ruiz yo las identifico con los modelos delirantes de los políticos contemporáneos en todo el mundo, que habitan mundos disparatados que poco tienen que ver con la realidad de la mayoría. Ante esta situación, la inacción es complicidad: “El espectáculo como refugio frente a una realidad hostil no puede sino colaborar con todos los factores que sostienen semejante realidad, en la medida en que actúa como pacificador, como válvula de escape, y condiciona un espectador contemplativo frente a la realidad” (Gutiérrez Alea, 2009, p. 52). Esta noción del espectador dialógico de Gutiérrez Alea, un espectador a cuyo pensamiento se puede apelar, coincide con la idea del espectador emancipado de Ranciere:

“De acuerdo con la segunda fórmula, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone. Debe ser despojada de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales. [Brinca párrafo] Éstas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira. Los modernos emprendimientos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, a riesgo de mezclar sus principios y sus efectos. Han pretendido transformar el teatro a partir del diagnóstico que conducía a su supresión” (Ranciere, 2009, p. 12).

Para lograr esto, si lo que tenemos es una suerte de contradicción de referentes culturales, propuestas metodológicas como la síntesis cultural de Paulo Freire nos puede ayudar en el diseño de tácticas de intervención del archivo: “La síntesis cultural no niega las diferencias que existen entre una y otra visión sino, por el contrario, se sustenta en ellas. Lo que sí niega es la invasión de una por la otra. Lo que afirma es el aporte indiscutible que da una a la otra” (Freire, 1970, p. 239).

La síntesis cultural aplicada a la intervención del archivo, me parece, es una forma de identificar lo que Azoulay denomina “imagen faltante”, aquellos sitios oscuros del archivo, regiones faltantes (Azoulay, 2014, p. 15). El trabajo de Azoulay, en general, resuena con esta investigación, en su búsqueda por “un nuevo tipo de contrato archivístico” (Azoulay, 2014, p. 15). Azoulay resalta un aspecto semejante al citado párrafos arriba de Gutiérrez Zlea, al afirmar que los regímenes que operan bajo “violencia constituyente”, la complicidad de los partícipes se torna invisible, de modo que la violencia termina por normalizarse – “el desastre de convertirse en perpetradores de la víctima visible ha sido excluido del campo visual” (Azoulay, 2014, p. 39). Ante una circunstancia como esta, Azoulay invita a imaginar “cómo escribir una historia que no tome parte en la perpetuación de la violencia constituyente, una historia que no es meramente su reiteración” (Azoulay, 2014, p. 43). En el próximo capítulo me dedicaré a extender estos conceptos de Ariella Azoulay en el marco de un arte documental.

2.3. Archivo. Acontecimiento y horizontes de posibilidad.

El archivo supone una confrontación entre una percepción y un documento. La relación entre archivo y acontecer es constitutiva de los procesos de escritura y significación de la experiencia histórica. No solamente porque el acontecer, por medio de un registro transformado en documentos archivables, nutre el archivo, sino porque el archivo, fuera del acontecer, es archivo muerto.

En esta línea de pensamiento, creo yo, es que se inserta el pensamiento de Agamben sobre el archivo:

“As the set of rules that define the events of discourse, the archive is situated between langue, as the system of construction of possible sentences – that is, of possibilities of speaking – and the corpus that unites the set of what has been said, the things actually uttered or written. The archive is thus the mass of the non-semantic inscribed in every meaningful discourse as function of its enunciation; it is the dark margin encircling and limiting every concrete act of speech”(Agamben, 1989, p. 38)

En otras palabras, y en sintonía con la propuesta de Foucault, Agamben habla del archivo como ese horizonte de referentes que engloba a todo acto de enunciación –y más todavía, aquí extendiendo su propuesta – todo acto de expresión. Siguiendo a Foucault, Agamben complementa la noción del archivo al decir que es la relación entre “lo no-dicho y lo dicho”, entre “la función

enunciativa y el discurso en donde se ejecuta”, entre “el adentro y el afuera del lenguaje” (Agamben, 1989, p. 38). Esta definición nos ayuda a situarnos en este punto de la investigación. Primero, porque vincula los actos de enunciación con el sistema de enunciados del archivo, segundo porque al definir al archivo entre el adentro y el afuera del lenguaje, está también suponiendo que en este inmenso sistema enunciativo que es el archivo, están siempre operando dinámicas de poder. Por otro lado, Agamben opone el archivo al testimonio:

“In opposition to the archive, which designates the system of relations between the unsaid and the said, we give the name testimony to the system of relations between the inside and the outside of language, between the sayable and its existence, between a possibility and an impossibility of speech. To think potentiality in act as potentiality, to think enunciation on the plane of language is to inscribe a caesura in possibility, a caesura that divides it into a possibility and impossibility, into a potentiality and an impotentiality; and it is to situate a subject in this very caesura (...) This is why subjectivity appears as witness; this is why it can speak for those who cannot speak. Testimony is a potentiality that becomes actual through and impotentiality of speech; it is, moreover, an impossibility that gives itself existence through a possibility of speaking” Giorgio Agamben (Agamben, 1989, p. 39)

Esta última distinción, en el caso de esta investigación, se complementa al decir que todo archivo está sujeto a múltiples relatos, y en estos relatos se debate su identidad. Así, el testimonio es parte sustancial del universo del archivo. Esto supone que el testimonio constantemente, una vez

registrado y transformado en documento susceptible de relación, se inserta en el archivo. Por esta razón, bien podemos decir, tomando las palabras de Giannachi, que el archivo es “una herramienta usada para la producción de nuestra presencia”, que debe ser “emergente, relacional, en flujo” (Giannachi, 2016, p. 29).

En este sentido, el archivo está en relación estrecha con el acontecer no sólo a partir de un acontecer pasado (que fue incluido en sus horizontes enunciativos), también un acontecer presente (que es principalmente la activación del archivo por parte del espectador) y sobre todo, una acontecer futuro (pues nos permite redibujar los horizontes de lo posible). Dice Giannachi:

“The archive, its content, architecture, usability, forms part of this process of organization of the relationship between past, present (or presence), and future. Operating like a frame or lens, archeology shows us how to construct possible plots in the archive. These plots, or timelines, are what help us to revisit who we *are* in relation to what we *were* and *could be*” (Giannachi, 2016, p. 31-32).

Estos argumentos trabajan sobre la misma idea del relato, por un lado, y en segunda instancia, nos vinculan a una temporalidad registrada, actual o imaginable. Esta dinámica, para Giannachi, se configura como una arquitectura dinámica de la memoria:

“The archive constitutes the “memory architecture” within which we encounter and re-appropriate what is left of the past in the present and where we preserve the present as a future past. By building new memories in relation to the past, we become the curators of our own lives, constantly producing new traces to re-write our histories in

relation to those of others. It is in the archive that our presence is captured and its traces are read relationally in time. It is again in the archive that history can be encountered as subjective memories and that, *vice versa*, subjective memories are shaped as collective histories” (Giannachi, 2016, p. 60).

En este contexto, retomo las ideas expresadas sobre la naturaleza viva del archivo para desarrollar una propuesta del archivo como acontecimiento.

Para definir el acontecimiento me centro principalmente en Badiou, quien afirma que un acontecimiento “se distingue por el hecho de que un inexistente va a alcanzar una existencia verdadera, una existencia intensa, con respecto a un mundo” (Badiou, 2012, p. 74). En la filosofía de Badiou, esto significa que los acontecimientos marcan la existencia humana por su intensidad, es decir, incide en la configuración enunciativa de un mundo. Podríamos decir que los acontecimientos, dada su intensidad, son la principal fuente de in-formación del archivo. Esta característica, desde mi perspectiva, se empareja con la noción de Bourrand sobre la estética contemporánea como una estética arborescente: “El gran asunto de la estética contemporánea, su problema central, es la organización de lo múltiple: las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el pasaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen” (Bourrand, 2015, p. 77); y continúa diciendo que “la hiperproducción, combinada con el hiperarchivismo, a la postre ha extraviado al individuo en un depósito con forma de laberinto” (Bourrand, 2015, p. 79).

La condición laberíntica de la memoria contemporánea es lo que está detrás de la necesidad de plantear un arte documental como aquí lo entiendo. El arte documental permite, al

artista o creador de narrativas mediáticas, navegar por estos laberintos de manera activa. Es decir, no ser presa de los flujos ministeriales, sino ser capaz de intervenir el archivo y replantear posibles salidas (o de menos sinuosidades autónomas) de los laberintos. Esto es algo que ya hacemos a diario, de manera consciente e inconsciente, en nuestra vida cotidiana, razón por la cual el artista puede llevar esta suerte de gobernanza archivística a otro nivel. Entre las distintas formas que Giannachi resalta en su estudio, está el archivo de la diáspora, que busca

“Transformation occurs as part of the processes we must put into place to continuously re-orient ourselves through such archives in our lives. For the diasporic archive is where we form view of and in light of our past. (...) the diasporic archive can reveal diversity and inequality, and act as a catalyst to promote change. To operate effectively, the diasporic archive has therefore had to, and increasingly so, adopt experimental tools to capture changes in the subjects’ points of view, map their transformed contexts, and form them into trails and histories that link the object of the archive to its user, bridging between the past and the present. These tools are, as White indicates (in Schwartz 1995, 60), not only what we use to form the archive but also what we use to re- form ourselves, socially and politically within the archive” (Giannachi, 2016, p. 100)

Estas ideas resuenan con la historia potencial de Azoulay y la búsqueda de imágenes faltantes a la que hice referencia en el apartado anterior. Una historia potencial es esa historia a la que podemos apelar para reinventar el mundo, sobre todo porque en el archivo se definen los horizontes de lo público.

“La característica más esencial e importante de un documento archivístico: ser depositado en representación del público, por el público y por consiguiente no ser apropiable por una sola persona o grupo (...) Un documento archivado provee información o evidencia, y sirve como un registro oficial que no puede ser reducido a un relato, hazaña u obra de su autor. Siempre contiene un exceso de información concerniente a otros. El reclamo a su acceso está representado por este exceso (...) El reclamo a revolucionar el archivo; el reclamo a un entendimiento diferente de los documentos que contiene, de su supuesto propósito, del derecho a verlo y actuar como corresponde; el reclamo a las formas y maneras de categorizar el presente y de usar estos documentos. El mar de archivo desafía la norma en que se encuentra en la base de cómo el poder soberano define los documentos de archivo: documenta la escritura de lo que los poderes establecidos dictan y que después ordena esconder” (Azoulay, 2014, p. 19-20).

El arte documental pretende reclamar el archivo desde múltiples sitios. Por un lado, la lectura crítica de sus relaciones, auxiliado por la poética de la información, y al mismo tiempo, por la

producción de registros e interferencias documentales que se inserten en el horizonte del archivo. Esta labor es pilar de la vida en comunidad, pilar para restaurar el sentido de comunidad en un mundo en crisis, puesto que como se dijo, el archivo “presenta elementos de nuestro mundo en común, conserva aquello que nos permite moldearlo distintamente, de nuevo, en común” (Azoulay, 2014, p. 33). Así, las prácticas de comunicación están en el corazón del archivo.

Azoulay afirma que el acercamiento al archivo debe abrir oportunidades para la significación del pasado, más que cerrar las posibilidades sobre los acontecimientos, ser acontecimiento en sí. Por ello la propuesta que aquí presento resuena profundamente con las ideas y prácticas de Azoulay:

“...en lugar de considerar el archivo como una institución que preserva el pasado como si su contenido no nos afectara directamente, propongo verlo como un lugar compartido, un sitio que le permite a uno mantener al pasado incompleto o preservar lo que Walter Benjamin se refirió como ‘la incompletud del pasado’” (Azoulay, 2014, p. 20).

De manera complementaria, al analizar la herencia de Derrida en la conformación de las teorías contemporáneas del archivo, Azoulay afirma que:

“El mal de archivo desafía los protocolos tradicionales mediante los cuales los archivos oficiales han funcionado y continuarán haciéndolo. Propone nuevo modelos de intercambio de documentos almacenados ahí dentro, de maneras que requieren que uno piense en el derecho

público a archivar no como ajena al archivo, sino como una parte esencial de él, de su carácter, de su razón de ser” (Azoulay, 2014: 14).

Gran parte del trabajo de Ariella Azoulay consiste en explorar las condiciones del éxodo palestino y el devenir de este pueblo desde el año de 1948. Cuando ella analiza la transformación de Palestina en Israel, Azoulay identifica 5 condiciones de carácter histórico que definen la forma en que el ministerio de la memoria va operando sobre el potencial de representar un acontecimiento: *(a) división básica de la historia, (b) la adopción de una nueva alternativa al paradigma histórico (c) la tercera con el estado de los archivos y la ignorancia del crimen de destrucción de archivos palestinos (d) ausencia de huellas visuales para escribir la historia (e) omnipresencia de categorías moldeadas por el régimen político* (Azoulay, 2014: 38). Por medio de estas estrategias, el ministerio condiciona la capacidad de un miembro de la comunidad y la comunidad en general la capacidad de significar y resignificar su historia. Esto es algo que está muy presente en el mundo contemporáneo, más allá del conflicto Israel y Palestina, como lo prueba la primera pieza de la que hablaré en el cuarto capítulo de esta segunda parte y que he desarrollado para esta investigación. En muchos de los casos de injusticia y opresión, estamos ante lo que ella llama un “desastre prefabricado por el régimen” (Azoulay, 2014: 39). La operación del arte documental, con auxilio de la poética de la información y la pedagogía centrífuga, permiten contrarrestar esta influencia opresora del ministerio de la memoria. En gran parte, este desafío depende de la suspensión del “uso de categorías conceptuales fosilizadas que organizan a priori aquello que es visto como si ya hubiera sido determinado dentro del marco de un conflicto nacional” (Azoulay, 2014, p. 48). Como el mismo Gutiérrez Alea nos advierte en la cita que comparto en el capítulo anterior, Azoulay afirma que una “de las características

principales de este desastre es que se ha hecho casi imposible de reconocer el desastre como tal — ni en lo que ha acontecido sobre los demás ni en lo que se ha acontecido a uno mismo una vez que uno se convierte en un perpetrador” (Azoulay, 2014, p. 57). En otras palabras, la opresión del ministerio de la memoria depende de la borradura de toda huella de la opresión. Esta normalización neutraliza todo esfuerzo de resistencia, razón por la cual el arte documental como aquí lo presento busca en la experimentación mediática soluciones constantes a la inmovilización o parálisis inducida por el régimen. En suma, la noción de historia potencial de Azoulay es un concepto que aglutina muchas de las pretensiones del arte documental como el campo de intervención del archivo en la crítica práctica de la comunicación:

“Entonces, la historia potencial es al mismo tiempo un esfuerzo por crear nuevas condiciones tanto para la apariencia de las cosas como para nuestra apariencia como narradores, como quienes pueden —en un momento determinado— intervenir en el orden de las cosas que la violencia constituyente ha creado como su orden natural. Llamo a esta estrategia historia que expone el pasado potencial y el potencial creado por esta revelación. En este caso, potencial tiene un doble significado. Por un lado, significa la reconstrucción de las posibilidades, las prácticas y los sueños no realizados que motivaron y dirigieron las acciones de distintos actores del pasado. (...) Por otro lado, significa la transformación del pasado en un evento interminable” (Azoulay, 2014, p. 58).

Y Azoulay agrega:

“La historia potencial insiste en restaurar, en el orden de las cosas, la polifonía de las relaciones civiles y las formas de convivir que existieron en algún momento de la historia sin quedar conformadas, ni agotadas, por la división nacional (...) un nuevo modelo para la escritura de la historia” (Azoulay, 2014, p. 59).

Para Azoulay, esta noción de historia potencial permite desafiar aquellas lógicas que desde el ministerio silencian todo espacio de resistencia:

“La historia potencial nos ayuda a ver en esas imágenes de violencia —no obstante todas las paradojas involucradas— evidencia de reiteraciones interminables de un momento constitutivo que nunca puede ser completado y terminado. El marco de la historia potencial nos permite ver que esta serie de reiteraciones puede ser interrumpida solamente a través de una nueva forma de relación entre todos aquellos involucrados en la producción de la violencia —víctimas, victimarios y espectadores— y ayuda a que uno vea esta nueva forma de relaciones como una posibilidad real. Una vez que tal posibilidad sea introducida, la interminable serie de momentos se transforma en un proyecto interminable, una necesidad de preservarlo para algunos, una obligación de descifrarlo para otros, o un derecho civil universal a ser reclamado, como sugiero” (Azoulay, 2014, p. 68).

En este sentido, podemos entender que la crítica-creación-intervención de archivos es una práctica política, pues nos permite “reinventar la forma de atarse juntos” (Azoulay, 2014, p. 69).

Estas ideas desglosadas de Azoulay tienen mucho que ver con la noción del acontecimiento que he comenzado a esbozar hace unas páginas, principalmente por la noción de lo múltiple que el mismo Badiou maneja: “La forma-múltiple de la historicidad se encuentra por entero en lo inestable de lo singular, es aquello que la metaestructura estatal no puede capturar. Es un punto que se sustrae al reaseguro de la cuenta a través del estado.” (Badiou, 1999, p. 197). Así, el arte documental busca estas inestabilidades, es por medio de la detección de inestabilidades que escapan la “metaestructura estatal” o “ministerio de la memoria”, abre grietas en los muros del ministerio de tal manera que, por medio de un acontecer libre, inserta posibilidades antes clausuradas en los dominios del ministerio.

De Badiou, tomamos la idea del sitio de acontecimiento como ese espacio que desde el arte documental se busca crear.

“Llamaré sitio de acontecimiento a un múltiple semejante, totalmente a-normal, es decir, tal que ninguno de sus elementos está presentado en la situación. El sitio está presentado, pero ‘por debajo’ de él, nada de lo que lo compone lo está, al punto de que el sitio no es una parte de la situación. Diré también que un múltiple de este tipo (el sitio de acontecimiento), está al borde del vacío, o es fundador” (Badiou, 1999, p. 197).

Entonces, el arte documental como productor de lecturas críticas (y representaciones) de la realidad, tienen como objetivo reconocer lo a-normal, desenterrar lo que está soterrado, para

permitir otras formas de concatenación y construcción de la experiencia histórica. En este sentido, es una práctica de producción de comunicación en los términos que de Flusser se explicaron en la primera parte de esta investigación. Por otro lado, estas prácticas son “fundadoras” en el sentido que nos permiten instalar formas de vida alternativas a lo establecido por las fuerzas ministeriales. Desde una argumentación filosófica, Badiou articula:

“Que se pueda ahora afirmar que un sitio de acontecimiento (o al borde del vacío) es fundador, se aclara por el hecho de que un múltiple tal es minimal por el efecto de la cuenta. Ese múltiple puede, naturalmente, entrar luego en combinaciones consistentes; puede a su vez pertenecer a múltiples contados-por-uno en la situación. Pero él mismo, al ser puramente presentado, de manera tal que nada de lo que le pertenece lo está, no puede resultar de una combinación interna a la situación. Es, si se quiere, un primero-uno de esa situación, un múltiple ‘admitido’ en la cuenta sin poder resultar de cuentas ‘anteriores’. En este sentido, podemos decir que, con respecto a la estructura, es un término que no puede ser descompuesto. De donde se sigue que los sitios de acontecimientos bloquean la regresión al infinito de las combinaciones de múltiples. Como ellos están al borde del vacío, no se puede pensar el más-acá de su ser-presentado. Resulta entonces apropiado decir que los sitios *fundan* la situación, puesto que en ella son términos absolutamente primeros, que interrumpen la

interrogación según la procedencia combinatoria” (Badiou, 1999, p. 197-198).

En otras palabras, si aquí entiendo al archivo como acontecimiento (al archivo como potencialmente al borde del vacío) es porque por medio de una práctica incisiva, intensiva, profunda, es posible recombinar las relaciones que sustentan el estado actual del archivo (o el estado actual de la expresión, siguiendo lo dicho al inicio de este capítulo). Esta naturaleza de acontecimiento, depende de una localización de la intervención. Es decir, estas intervenciones de las que hablo en el arte documental son intervenciones muy concretas, intervenciones que proponen un tiempo y un espacio de intervención. En este sentido, si bien las cientos de páginas hasta ahora escritas pueden parecer muy metafóricas o retóricas, es importante notar que están orientadas a las prácticas concretas del arte y la educación: no son dispositivos meramente reflexivos, por el contrario, son dispositivos metodológicos. Esta idea se articula bien con la localización del acontecimiento propuesta por Badiou:

“Un acontecimiento es siempre localizable. ¿Qué significa esto? En primer lugar, que ningún acontecimiento concierne, de manera inmediata, la situación en su conjunto. Un acontecimiento está siempre en un punto de la situación (...) no hay acontecimiento natural, como tampoco hay acontecimiento neutro. En las situaciones naturales o neutras, sólo hay hechos. La distinción entre hecho y acontecimiento remite, en última instancia, a la distinción entre a la distinción entre situaciones naturales o neutras, cuyo criterio es global, y situaciones históricas, cuyo criterio (existencia de un sitio), es local. Sólo hay

acontecimiento en una situación que presenta al menos un sitio. El acontecimiento está ligado, desde su misma definición, al lugar, al punto, que concentra la historicidad de la situación. Todo acontecimiento tiene un sitio singularizable en una situación histórica. El sitio designa el tipo local de la multiplicidad ‘concernida’ por un acontecimiento” (Badiou, 1999, p. 201-202).

En esta línea, todo arte documental es en cierta medida histórico (tiene un tiempo y un espacio, un sitio de acontecimiento). Lo que está haciendo el arte documental, entonces, es introducir en el horizonte de lo imaginario lo antes inimaginable; o en palabras de Badiou: “Sólo una intervención de interpretación puede sostener que el acontecimiento está presentado en la situación, en tanto advenimiento al ser del no-ser, advenimiento a lo visible de lo invisible” (Badiou, 1999, p. 204).

El mismo Badiou propone dos hipótesis contradictorias desde donde podemos trabajar nosotros como un auxilio para el diseño de estrategias de intervención de un arte documental: por un lado, dice, el acontecimiento pertenece a la situación (puede ser pensado como parte de la situación), por otro, éste no pertenece a la situación pues si no es presentado, nada puede presentar (Badiou, 1999, p. 205-206). Para efectos de esta discusión, lo que me interesa es simplemente reconocer que la emergencia de un acontecimiento no es cosa evidente, sino que muchas veces, por su misma novedad, se presenta esquiva. En esta lógica, trabajamos con una proyección de tensiones entre manifestación-ocultamiento contra los que el artista documental está sistemáticamente luchando – y utilizo la palabra sistemáticamente de manera conciente. Esta contradicción, explica Badiou:

“Por consiguiente, o bien el acontecimiento está en la situación y rompe el al-borde-del-vacío del sitio, interponiéndose entre sí mismo y el vacío, o bien no está y su poder de nominación sólo se dirige -si se dirige a ‘algo’- al vacío mismo. La indecibilidad de la pertenencia del acontecimiento a la situación puede interpretarse como doble función. Por una parte, el acontecimiento connotaría el vacío; por otra, se interpondría entre sí mismo y el vacío. Sería, a la vez, un nombre del vacío y el ultra-uno de la estructura presentadora. Y este ultra-uno-que-nombra-al-vacío desplegaría en el interior-exterior de una situación histórica, en torsión de su orden, el ser del no-ser, es decir, el existir. La intervención interpretante debe, a la vez, mantener y resolver esta cuestión. Al afirmarse la pertenencia del acontecimiento a la situación, ella impide la irrupción del vacío. Pero sólo es para forzar a la situación a confesar su vacío y hacer así surgir, del inconsistente y de la cuenta interrumpida, el estallido -que no es- de una existencia” (Badiou, 1999, p. 206).

La intervención del archivo habita esta dualidad, pues no es fácil manifestar los resultados de una intervención. Pero en función de lo que Badiou dice, no debería sorprendernos que la emergencia del acontecimiento no sea tan evidente a simple vista, y que quizás su huella emerja hasta mucho tiempo después de los tiempos y espacios de su acontecer. En este sentido es que la idea de lo documental cobra especial importancia, pues además de explicarse por el trabajo que el arte

documental hace con el archivo, se explica también por la forma en que el artista trabaja con soportes mediáticos para la intervención del archivo.

Lo dicho hasta el momento también está en línea con la teoría crítica, y detrás hay una idea de salvación que podría ser peligrosa. Por ejemplo, según la sexta tesis de la historia de Benjamin:

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo. Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 1942, p. 21-22).

“Encender en el pasado la chispa de la esperanza” implica una dosis de peligro, pero el riesgo se toma con el espíritu del ángel de la historia, en la novena tesis benjaminiana:

“El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 1942, p. 24).

Entonces, la frustración e impotencia hacia las injusticias del pasado debe situar nuestra mirada en el futuro. No es sólo una cuestión de justicia restaurativa con los procesos históricos, sino también de lo que llamaré sin mayor discusión (para eso otra tesis) justicia proyectiva. Esta justicia proyectiva está en el corazón de la propuesta de Azoulay que intentado esbozar en este capítulo:

“(…) lo que se ha institucionalizado como el orden de las cosas no sólo es indignante sino reversible, y su trabajo archivístico es una de las claves de esta reversibilidad. Intervención, imaginación y transmisión son las prácticas principales a través de las cuales los investigadores y los artistas ejercen hoy en día su derecho al (del) archivo, esto es, el derecho a compartirlo, a hacer uso de él de formas en las que no sea tomado simplemente como un depósito del pasado, que almacena

materiales que documentan lo que ha terminado y lo que se ha hecho” (Azoulay, 2014, p. 17).

Este trabajo de intervención del archivo hacia la regeneración del mundo, tiene que ver con lo que Badiou llama organización. La “organización” corresponde, para Badiou, en “la disciplina de un acontecimiento” que es “la posibilidad de una fragmentación de la Idea en acciones, declaraciones e invenciones que dan testimonio de una fidelidad al acontecimiento” (Badiou, 2012, p. 75-76). En otras palabras, esta organización es la base operativa del archivo como acontecimiento. Esta organización es la que permite, en Badiou, “el despertar de la historia”. En este sentido, las formas de un despertar de la Historia, propias del acontecimiento, son: intensificación, contracción (auto-representación de una situación) y la localización (la construcción de lugares significativos desde lo simbólico) (Badiou, 2012, p. 74-75). De algún modo, la organización por medio de intensificación, contracción y localización, permite que los efectos del acontecimiento superen las contradicciones que vimos en los párrafos anteriores:

“La organización, en ese sentido, en el hueco subjetivo en que se mantiene la Idea, es la transformación de la fuerza acontecimental en temporalidad. Es *la invención de un tiempo* cuyas características particulares las tomo prestadas del acontecimiento, un tiempo que, en cierta manera, desplegaría su comienzo. Ese tiempo puede ser considerado entonces como *fuera de tiempo*, en el sentido en que la organización no se deja inscribir en el orden del tiempo tal como el mundo anterior lo había ordenado. Allí tenemos lo que es posible

nombrar *el fuera de tiempo del Sujeto en tanto que Sujeto de la excepción*” (Badiou, 2012, p. 76).

Es así como a partir de una nueva temporalidad, la organización del acontecimiento ingresa en la historia, es así también como el artista puede intervenir en las dinámicas ministeriales que se empeñan en silenciar el mundo. Para ello, el arte como fuente de intervención del archivo, debe ampliar sus fuentes de influencia, ser una labor profundamente investigativa, como en un contexto diferente Gutiérrez Alea lo afirmó hace ya tiempo para el cine:

"Y, ¿en qué se apoya el artista para concebir un espectáculo que no sólo proponga problemas, sino que señale al espectador la vía que debe recorrer para descubrir por sí mismo un nivel más alto de determinación? Indudablemente aquí el arte debe hacer uso del instrumental desarrollado por la ciencia en la tarea investigativa y aplicar todos los recursos metodológicos que están a su alcance y que le pueden proporcionar la teoría de la información, la lingüística, la psicología, la sociología, etcétera" (Gutiérrez Alea, 2009, p. 55).

Así, aunque el arte documental esté anclado en la arqueología y la experimentación en medios, depende de una investigación temática que cruce los horizontes discursivos o enunciativos, una labor de montaje que reconozca estos laberintos del archivo, sus temporalidades y espacialidades. A este tema estará dedicada la primera parte de la siguiente sección, donde presento un resumen de los preceptos básicos de una teoría del montaje que está detrás de las dos piezas que cierran esta segunda parte, y que son en sí el núcleo metodológico de mi propuesta estética-ética de un arte documental.

2.4. Montaje. Modalidades del pensamiento y grados de escritura.

El montaje es uno de los ejes de pensamiento que más me interesa⁴. Es el vínculo directo, para mí, entre pensamiento, sensibilidad y expresión. O mejor dicho, el montaje es el resultado de la percepción: es el andamiaje de sentido-sinsentido que tejemos constantemente y que, en muchos casos pero no necesariamente, transita de la imaginación a la expresión. El montaje es, para esta investigación, una cualidad de la imaginación. El montaje es a su vez un sistema de poder. Lo es porque como articulación del mundo, como ordenamiento de la percepción y potencialmente de la expresión, el montaje es un movimiento de instauración del sentido. El montaje, podemos intuir ya, oscila perpetuamente entre las dinámicas del ministerio y el misterio. Más todavía, en el contexto de esta investigación, el montaje es una forma de introducir el misterio en los dominios del misterio. Es el campo de intervención donde todo el soporte conceptual entrelazado hasta el momento puede encontrar un camino de materialización.

⁴ Aquí no haré una revisión exhaustiva de las teorías del montaje. Este es un tema para una tesis en sí mismo y aunque he desarrollado la estructura de dicha investigación (puede verse la clase de Teoría y Práctica de Montaje en docenciapmz.blogspot.com), en este caso articulo las ideas centrales de esta propuesta para proceder con la operación de mi teoría en las dos piezas que he desarrollado para esta investigación.

Si el montaje es una forma de introducir el misterio en el ministerio, entonces no todo lo que es montaje es visible, más todavía, el montaje está entre líneas, entre tomas, entre sonidos. Las claves del montaje son esquivas, y en esa elusión, es donde el misterio puede esquivar o escabullirse de las estrategias de represión del misterio.

“La omisión, lo oscuro, el recorte, la confrontación de dos improbabilidades que juntas resultan en un pedazo de vida, la negativa a inmovilizar lo vital con los recursos de la denominación directa, el total aprovechamiento de la descripción indirecta: todo eso pertenece al mundo formal del montaje, ya sea en el cine, la música o en un libro” (Kluge, 2014, p. 40).

Este acercamiento de Alexander Kluge resume bien la esencia de la propuesta aquí cristalizada. La comparación analítica de la poética, la intervención arqueológica del arte documental, depende de la renovación de los códigos de verdad. Este es el poder también del montaje. Si ya expliqué que hay una voluntad de intervención del orden ministerial, éste supone también que el acontecimiento verdadero (para evocar la voz de Badiou) es verdadero en tanto desafía los mecanismos silenciadores del ministerio.

Esta labor es, ante todo, una labor de composición. Esta idea tiene varias acepciones, no sólo estética (que es el ordenamiento del espacio-tiempo de creación). La idea de componer también sugiere una idea de restauración, de sanación: si el mundo está en crisis, es necesario (re)componerlo, que no es otra cosa que curar las representaciones. Esta es la idea central de lo que se plantea aquí. Dice Trinh Minh-Ha sobre la composición, que no es siempre un sinónimo de “ordenar-para-persuadir”, puesto que la “darle un sentido diferente al documento filmado,

otro significado, no es necesariamente distorsionarlo” (Minh-Ha, 1993, p. 99). Esto es importante puesto que al cruzar “arte documental” con “montaje” quizás emergen nociones como objetividad. En este caso, la idea de experiencia verdadera que tomo de Badiou, busca todo lo contrario: materializar las visiones alternativas del mundo. Dice la misma Minh-Ha que “a partir de las composiciones y recomposiciones, la realidad en movimiento puede ser resaltada o empobrecida, pero nunca es neutral (esto es, objetivista)” (Minh-Ha, 1993, p. 100). A esto me refiero precisamente con el subtítulo de este capítulo: modalidades del pensamiento y grados de escritura, a esto se reduce la operatividad de los conceptos que he ido articulando como parte de una crítica práctica de la comunicación. La crítica práctica de la comunicación va acompañada de estos modelos de pensamiento, al mismo tiempo que se debe escribir (en cualquier medio).

Aclarado esto, hay que decir que no solamente la neutralidad en una mirada-montaje es imposible, sino que al mismo tiempo, el montaje es un acto político de escritura del mundo. La imposibilidad de la neutralidad, además, está en correlación con la acción; no hay neutralidad en el montaje porque siempre obliga a ocupar un territorio (territorio de imaginación, de expresión, geográfico, etc): “Lo político es la acción, la acción es lo político”, según Majaca y Sivan, y ser “libre mientras actuamos también significa que no es sobre la práctica de la política o las políticas de la representación. El montaje es un encuentro que conjunta trabajo, labor y acción” (Majaca y Sivan, 2016, p. 207). En cuanto a la crítica práctica de la comunicación, el montaje permite liberar la imaginación, primero, y en segundo momento, liberar la expresión.

En este juego de tensiones que es el montaje, es fácil rozar con dinámicas ministeriales. La distinción entre ministerio y misterio en la práctica del arte documental es borrosa, móvil,

permeable incluso. En este sentido, cabe establecer una suerte de ética del montaje, que yergo sobre la distinción que Alexander Kluge hace entre dos voluntades artísticas:

“En el arte hay dos tipos de caracteres: el domador y el jardinero. Sé que en el circo de los domadores tienen mayor probabilidad de salir airosos; sin embargo, en lo que hace a mis películas y mis libros, me comporto como un jardinero apasionado. El contexto de un jardín: eso es el montaje. Tal como yo lo concibo, uno no recurre al montaje por pura sed de poda sino a sabiendas de que algo puede crecer por sí mismo” (Kluge, 2014, p. 41).

El montaje, para el jardinero, es descubrimiento y liberación. Para el domador, por el contrario, es control, limitación, adoctrinamiento. Todo el discurso teórico detrás de la crítica práctica de la comunicación se convierte aquí en una imagen, la imagen del jardín y del jardinero que lo procura: “Para un buen jardinero, sin embargo, el contexto es una red, un rizoma; las raíces de un árbol se transforman como se transforma la copa, y en otoño la copa no es la misma que en primavera” (Kluge, 2014, p. 52). Y esta red es también propia del universo mediático contemporáneo, o lo que podemos llamar “el jardín mediático”. Esta situación exige más del montaje, exige más también del artista documental como lo entiendo desde la crítica práctica de la comunicación, como ya lo advertía Getino desde hace tiempo al hablar del espacio audiovisual latinoamericano y el papel de la creación audiovisual en este panorama.

“Los medios audiovisuales se integran cada vez más a las telecomunicaciones y ello inducirá a fuertes cambios en el sector industrial, comercial y de servicios. En el llamado multimedia convergen

prácticamente todos los medios —imagen, sonido, textos— instalando la noción de lo audio-text-visual como nueva posibilidad para la educación, los servicios, el entretenimiento, la comunicación y la cultura” (Getino, 1996, p. 299).

Así, la crítica práctica de la comunicación busca esta operación del montaje en una red mediática compleja, inter-trans-textual, una red de túneles, puentes, vías de sentido.

Para hacer esto, utilizo ideas que me permiten diseñar estrategias artísticas de apropiación mediática y tejido narrativo: profundidad y superficialidad, horizontalidad y verticalidad, intensidad y extensión en el espacio audiovisual. Estas son dimensiones de trabajo con la materia expresiva, con los horizontes del archivo. Lo que determinan estas tres dualidades conceptuales son, al final del día, un ritmo – en el centro del montaje está el ritmo, porque el ritmo evoca modelos espacio-temporales que igualmente están en constante tensión entre lo ministerial y lo misterioso –. Ahora bien, estas dualidades tienen muchos orígenes teóricos, combinan múltiples acercamientos, entre ellos el entendimiento ya compartido en la primera parte del arte como experiencia, propuesto por John Dewey:

“La conexión de la intensidad y la extensión y de ambas con la tensión, no es una cuestión verbal. No hay ritmo excepto donde hay una alternativa de compresiones y liberaciones. La resistencia evita la descarga inmediata y acumula la tensión que hace intensa la energía. Su liberación de este estado de tensión toma necesariamente la forma de un derrame en secuencia” (Dewey, 1943, p. 160).

Entonces, cada una de estas dualidades genera tensiones particulares, no sólo la intensidad y la extensión, también la profundidad y la superficialidad, la horizontalidad y la verticalidad. Todas estas tensiones marcan los ritmos de las formas. Son, en este sentido, sistemas de información. Esto es algo que ha estado presente desde los inicios de este excurso, y que nos remite a las discusiones primeras no sólo sobre la forma, sino sobre la relación entre memoria y comunicación desde la óptica de la expresión, de la expresión misma como un acto de ocupación, de la necesidad de operar esta ocupación por medio de estrategias que en esta investigación he enmarcado bajo la idea de las máquinas de guerra, máquinas creadoras de diferencia: “Montar no es asimilar, sino hacer surgir las semejanzas volviendo imposibles las asimiliaciones. Semejante no es ni aparente, ni idéntico” (Didi-Huberman, 2004, p. 13).

Entonces, ¿cuáles son las distintas tensiones que existen entre estos 3 binomios, por lo menos iniciales, de una teoría del montaje enunciada dentro de esta discusión en torno a una crítica práctica de la comunicación? Repito: intensidad-extensión, profundidad-superficialidad, horizontalidad-verticalidad. Y podrían ser más, por ejemplo: modulación-frecuencia. Y estas caras de las formas y sus interacciones, por más sensibles e intuitivas, son formas también cognitivas, formas de vida de las que sabemos, en toda la extensión de la palabra. Dice Bifo: “El ritmo es la relación de un flujo subjetivo de signos (musicales, poéticos o gestuales) con algún entorno: el entorno cósmico, el terrenal, el social” (Berardi, 2002, p. 164), y continúa algunas páginas adelante, “es la sustancia común de signos (palabras, música, visión) y cerebro. La mente se engancha a lo otro (el mundo mental, natural, artificial o social) gracias a la concatenación rítmica” (Berardi, 2002, p. 180). La agencia creadora lo que hace es transitar entre estas dimensiones o manifestaciones simbólicas por medio de desplazamientos y velocidades,

que si intentara definir (pues son móviles, transmutan) sería ridículo, puesto que no es una tesis sobre filosofía (¿o sí?):

“El movimiento es extensivo, y la velocidad intensiva. El movimiento designa el carácter relativo de un cuerpo considerando como ‘uno’, y que va de un punto a otro; la velocidad, por el contrario, constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino, con la posibilidad de surgir en cualquier punto (no debe, pues, extrañarnos que se hayan podido invocar viajes espirituales que se hacían sin movimiento relativo, sino en intensidades in situ: forman parte del nomadismo).” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 385-386).

Son los flujos de vida donde la idea de ritmo se debate –flujos de formas significantes, vinculantes–, y en el caso de una teoría del montaje, tiene que ver con una imagen a la deriva (imagen en su sentido más amplio, ver Martínez Zárata, 2018), una imagen en fuga, siempre cambiante, ante la cual la mirada es receptora-creadora-mediadora de estas formas informantes que dan sentido a nuestras vidas.

El modelo que presento a continuación es resultado de una síntesis creativa de alrededor de una década, de preguntas y exploraciones entre arte y pedagogía que han nutrido mi trabajo artístico y docente en sus múltiples dimensiones. Llegar a él fue posible no solamente por la producción, sino por las condiciones de la producción. No pretende servir a ninguna disciplina en particular,

y aunque su objetivo sea ilustrar una forma de entender la práctica creativa de corte documental en un universo de – eso – documentación (y todos sus relatos) posibles, es también un esfuerzo por cuestionar la relación que mantenemos con *el medio* en su sentido más amplio (espacio de encuentro entre formas, espacio de in-formación) con nuestra potencia de sentido como humanos. Porque si algo nos ha marcado a lo largo de las décadas, en fortuna y en desastre, es este tan humano sinsentido del sentido.

El modelo se explica en pocas palabras:

Comienza así y termina así: existe una realidad incógnita de la cual siempre habrá algo que no podemos conocer, una realidad imposible para nuestra percepción; fuera de ella, dentro de nuestro universo, forcejeamos con los límites de la realidad que sí podemos conocer y dentro de la realidad cognoscible, siempre está la registrable, la documentable, la catalogable; dentro de esta esfera de documentación y memoria, están los umbrales de lo narrable, donde se desarrolla la expresión bajo una tensión constante entre el horizonte y la realidad del proyecto en cuestión; la práctica documental, para instalarse en una voluntad creadora, debe trascender un proyecto cualquiera, y más bien generar puentes entre preguntas y ejecuciones artísticas a partir de tres actividades: montaje, escritura, investigación, que giran en torno al diseño mediático por medio de la apropiación tecnológica (que implica siempre una dimensión técnica y una narrativa).

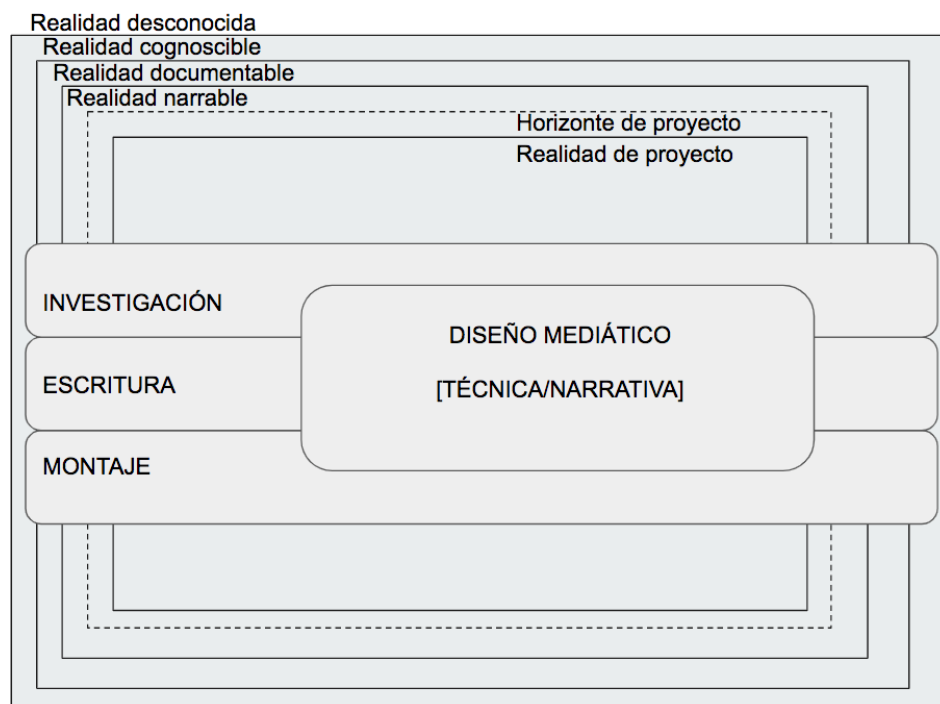


DIAGRAMA DE TRABAJO

Este mismo diagrama de trabajo del artista documental, la forma en que este diseña dispositivos tanto de investigación como de producción y exhibición - publicación de la obra. Las relaciones que genera la obra en torno a ella, y el artista en consecuencia. Este modelo se inscribe también en una pedagogía crítica que permite la formación de artistas con una capacidad crítica en su diseño de estrategias en torno a su expresión y las implicaciones que esta expresión siempre tiene, como se ha intentado explicar a lo largo de esta investigación. Antes de llegar a eso, cerraré la segunda parte de esta tesis con un comentario sobre las dos piezas o casos que he desarrollado para esta investigación, que se han producido gracias a insertarlas dentro del flujo de producción del Laboratorio Iberoamericano de Documental, al que le dedicaré un capítulo en la tercera parte.

Estas imágenes son verdad. Microarchivo de la ignominia.

Este proyecto fue mi primer abordaje serio a los horizontes del archivo. Comenzó junto con el doctorado y ha ido encadenando distintas aristas de esta investigación, incluyendo la pedagogía de la que todavía no he hablado a esta altura de la tesis. Las dos piezas que presento brevemente son el corazón de la propuesta estética en cuanto a su operatividad dentro de un sistema de pensamiento particular, como el que propongo con la crítica práctica de la comunicación.

Lo primero fue una inquietud, una molestia. La intolerancia a la actitud de la clase política ante la desgracia y la miseria ajenas. Después vino la reflexión sobre la forma de representar esa manera de ser del discurso y su inscripción en la memoria política del país. De ahí, la pregunta formal del soporte. Resultó en un breve universo documental generado a partir del registro fotográfico de material encontrado en los canales oficiales del gobierno de México en Youtube, procesado digitalmente y proyectado para su captura en 8, 16, 35 y 120 mm, con varias manipulaciones incluyendo una intervención de un rollo súper 8mm con grana cochinilla. La pieza pretende revelarse como un gesto que brinde un lugar físico, una extensión material a la negación histórica, así como ofrecer una crítica a las políticas de la memoria durante el gobierno del presidente mexicano Enrique Peña Nieto. El microarchivo tiene la forma de un contenedor

que viaja de sitio en sitio cargando negativos, ampliaciones en plata sobre gelatina, variaciones digitales en papel fotográfico y un catálogo.

Activaciones:

Act. 1: 10/03/18 – 28/4/2018. Montes de Oca #126, Colonia Condesa, CDMX.

Act. 2: 17/05/18. Gira Ambulante, Centro de Cultura Digital, CDMX. Ver en youtube.

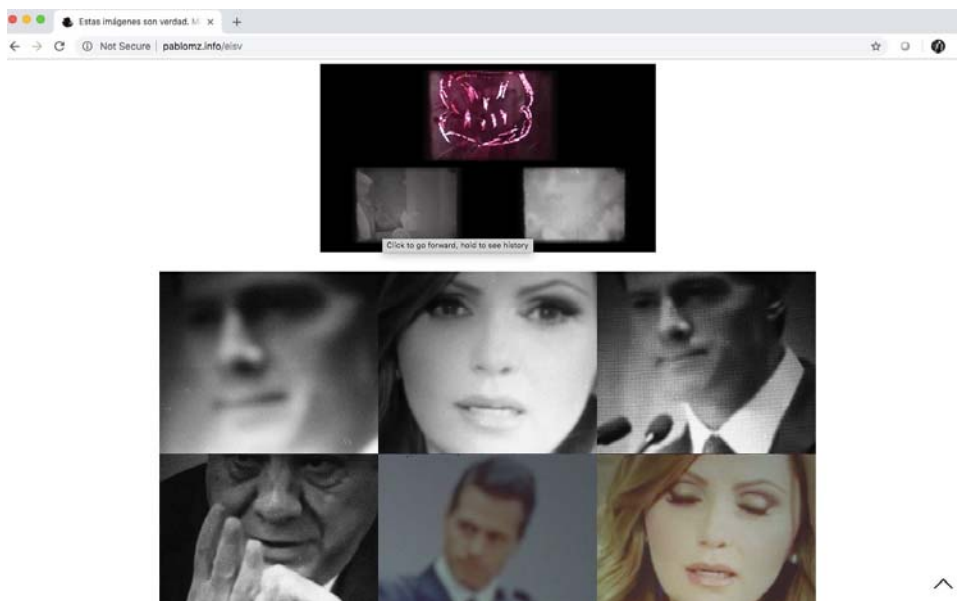
Act. 3: 01/06/18-07/07/18. Casa del Hijo del Ahuizote, CDMX.

Act. 4: 06/09/18. Anarchivia. Encuentro Internacional de Laboratorios de Cine, CDMX.

Act. 5: 08/09/18. Cineteca Tijuana. Foro Internacional de Análisis Cinematográfico, Tijuana.

Act. 6: 18/10/18-10/11/18. Faro Aragón, Cine Corregidora, CDMX.

Este proyecto ha generado varias publicaciones que acompañan la entrega de esta tesis, además, toda la documentación del proyecto la pueden encontrar en: <http://pablomz.info/eisv>



CAPTURA DE PANTALLA PABLOMZ.INFO/EISV

Disecciones sobre planos. Ensayo(s) desde Tlatelolco.

2017. Una maqueta escala 1:500 del conjunto urbano Nonoalco Tlatelolco, una invitación a realizar una estancia de producción artística, meses de exploraciones erráticas: notas, objetos, capturas en 8, 16, 35, 120, 360. Cientos de documentos que he recopilado a lo largo de los años, desde niño, fruto de una historia personal. La consideré por tanto tiempo tan personal, tan íntima, que sólo hasta esta última etapa de exploración me doy cuenta de que ésta es también una historia de todos. De todos los mexicanos, por lo menos.

Rostro: como Coatlicue. El universo documental converge en un sitio madre, la interfaz general del proyecto. En él se combinan los registros que tengo de mi relación con Tlatelolco ensamblados en tres grandes secciones, tres grandes interrogantes. Se asemeja, más que a un webdoc, a un ensayo en red.

—¿Qué no todo ensayo es en red, se preguntará usted?—

Los ensayo(s) desde Tlatelolco combinan material fotoquímico (en 8, 16, 35 y 120mm) generado durante el periodo de residencia en Central de Maquetas, así como videos del material en 8mm proyectado sobre la maqueta misma y levantamientos en 360° de la maqueta. Con estos videos comencé a darle forma a una interfaz que lentamente termina por desdoblarse en un gran palimpsesto urbano y en la cual integro los archivos de video y bibliográficos de exploraciones previas. Dicha interfaz, que encuentra su principal ventana en Internet, tendrá salidas en distintos soportes como extensión del diseño original (instalación, libro, serie en video y versión inmersiva que viaja en un dispositivo móvil por el conjunto urbano), al tiempo que se convierte en un repositorio vivo que integra documentación derivada de activaciones específicas una vez que el dispositivo se eche a andar.

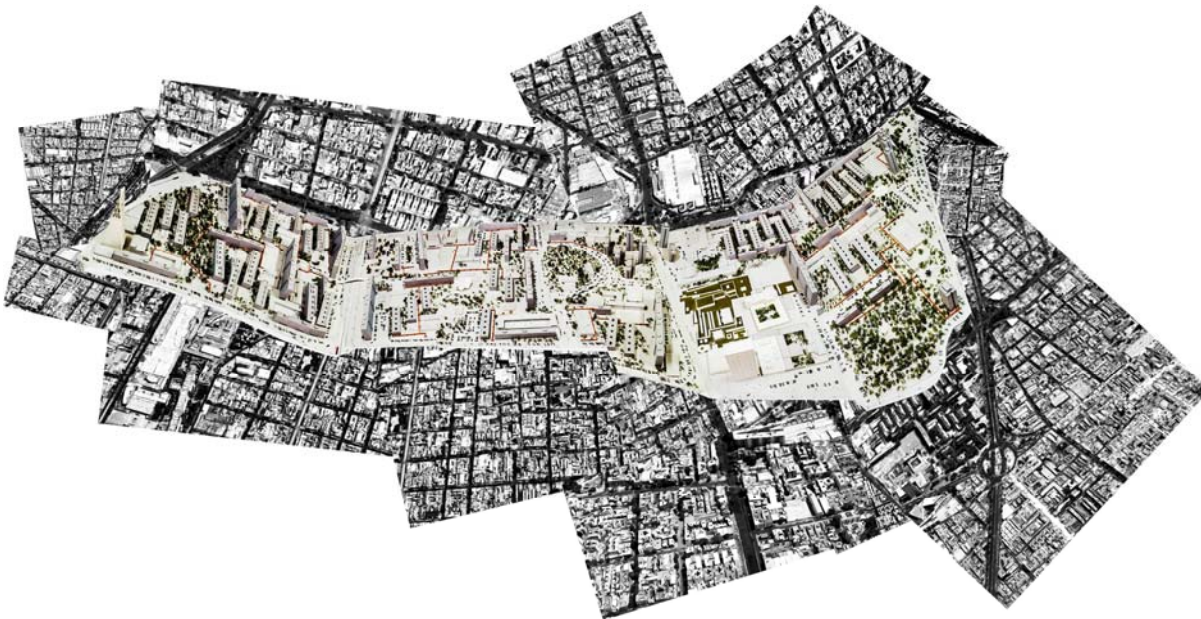
En este proyecto combino dos aspectos que han marcado mi trabajo en la última década. Primero, la exploración urbana (y mi amor por la Ciudad de México), que comenzó en el mismo Tlatelolco con un taller de 5 ciclos en la U.V.A. del C.C.U.T. y se extendió a La Merced, Santa Fe, entre otras zonas. Segundo, la experimentación transmedia que ha encontrado salidas en documentales web, libros, instalaciones, películas (pablomz.info/work). Un proyecto que parece ser la cristalización de una búsqueda de mucho tiempo, que termina además por documentarse, junto con otro más, en una tesis doctoral. En el contexto de esta tesis son importantes pues es desde donde se ha diseñado el modelo estético-pedagógico aquí expuesto.

En suma, Disecciones sobre planos. Ensayo(s) desde Tlatelolco. combina material de archivo encontrado y de archivo propio (en soportes análogos y digitales) en un mosaico interactivo que se plantea preguntas centrales sobre el habitar la ciudad. Si Tlatelolco está marcado por la superposición de capas históricas, capas visibles en la arquitectura que desplaza

la mirada de un orden de violencia a otro más y otro más y así, en la espiral que es Tlatelolco mismo, este proyecto pretende intervenir estas capas por medio de la generación de materia filmica y narrativa.

Este proyecto se estrena en enero 2019, y su término fue posible gracias a una beca de Procine en la categoría *transmedia*. A esta tesis se anexa documentación que permite conocer más sobre ella, también se puede consultar toda la documentación existente en:

<http://pablomz.info/disecciones>



3. Pedagogía centrífuga.

3.1. Imaginación. Desplazamientos sobre el horizonte de lo posible.

El impulso pedagógico al que llega esta investigación responde a la finalidad de las preguntas planteadas anteriormente – el fomento de una conciencia crítica –. El destinatario final de esta propuesta, considerando especialmente el espacio y tiempo de desarrollo de esta investigación, es el estudiante universitario que busca en su formación un terreno de profesionalización en el arte audiovisual (que como se verá en el siguiente capítulo, se ha orientado a la creación documental en seguimiento al argumento de la segunda parte de la tesis). Esta propuesta pedagógica complementa la crítica práctica de la comunicación desde una perspectiva de intervención del espacio de la imaginación como condición de la enunciación.

Constantemente a mis alumnos les comparto un video donde Tarkovsky da un “consejo a jóvenes cineastas” en respuesta a la pregunta de un periodista, donde Tarkovsky afirma que no es posible separar la obra de la propia vida. Esta idea me parece fundamental en el punto de aterrizaje de la teoría presentada aquí bajo el marco de la crítica práctica de la comunicación. Si esta crítica aspira a la creación de un arte desde la resistencia a las tendencias opresoras de la realidad circundante, entonces la dimensión formativa se presenta como un componente central de la propuesta que he desarrollado. Esto tiene que ver con que el sitio de imaginación es el sitio desde donde proyectamos cualquier *diseño* posible en el sentido que Dewey y Flusser le dan a la palabra. Este espacio de *diseño* desde la imaginación, donde la imaginación es capaz de trazar alternativas de mundo y apuntar hacia ellas, es el espacio universitario.

En la búsqueda de textos sobre pedagogía e imaginación, llegué a Maxine Greene:

“No existen planos o mapas específicos que nos guíen hacia una sociedad mejor o, siquiera, hacia un mejor sistema escolar. Pero haríamos bien si comenzáramos a dar forma a nuestro proceso imaginativo explorando más imágenes extraídas de la literatura. Ofreciendo estas imágenes, pretendo que los lectores busquen por sí mismos más allá de lo real y jueguen con posibilidades todavía por explotar” (Greene, 2005, p. 81).

La imaginación literaria a la que se remite Greene, fácilmente podemos extenderlas a la educación artística formal a nivel “profesionalizante”, así como a una imaginación artística en general, que vaya de la literatura al teatro al cine al arte electrónico. La imaginación auxilia también el trabajo metodológico: “La imaginación nos permite particularizar, ver e ir las cosas en su carácter concreto” (Greene, 2005, p. 52). Este entendimiento de la imaginación nos ayuda a entender que existe una estrechísima relación entre imaginación y mundo real, que la imaginación es uno de los principales terrenos donde constantemente *diseñamos* el mundo real.

Cuando hablamos de un aparato crítico de estudio y representación (intervención) de la realidad desde la formación artística, más cuando he decidido inscribirlo dentro de un horizonte *documental*, la idea de imaginación es una herramienta para enfrentar la dificultad de encontrar aquellas relaciones invisibles, en ocasiones en circunstancias impenetrables, que definen las cartografías del poder. Esta premisa teórica es la que sostiene el estudio de Didi-Huberman dedicado a la representación del holocausto:

“Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el ícono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio).

Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también que está en el ojo de la historia: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón” (Didi-Huberman, 2004, p. 67).

Algo central para esta discusión vale la pena destacar del pensamiento de Didi-Huberman: la imagen que puede ser inexacta y no por ello perder su carácter de verdad. Esto es fundamental para la enseñanza dialógica de un arte documental que retoma la idea de una experiencia verdadera como premisa de verificación íntima de la realidad compartida, como se ha explicado en los capítulos anteriores. Esta búsqueda y procuración de imágenes, con sus paradojas y contradicciones, es lo que debe mantener viva la curiosidad en el espacio de formación dedicado a la crítica práctica de la comunicación. Continúa Didi-Huberman:

“Conservar la imagen pese a todo: conservar la imagen del mundo exterior y, para ello, arrebatar al infierno una actividad de conocimiento, una especie de curiosidad, pese a todo. Ejercer la observación, tomar notas en secreto o tratar de memorizar el máximo de cosas. ‘Saber y dar a conocer una manera de seguir siendo humano’, escribe Tzvetan Todorov a propósito de los Roleaux d’Auschwitz. Conservar, también, la imagen de uno mismo, es decir, ‘protegerse a uno mismo en el sentido psíquico y social del término. Conservar, en definitiva, la imagen del sueño” (Didi-Huberman, 2004, p. 73).

En algunos ámbitos, la imaginación se ha vinculado más al sueño y la fantasía que la realidad, cuando es difícil negar que las formas de ser de nosotros son inseparables de nuestras formas de imaginar. En este sentido, la procuración de imágenes verdaderas es dependiente de la imaginación como principio de realidad.

“Con el desarrollo histórico, lo real se conoció y se comprendió a través de la racionalidad y de las ciencias. Lo imaginario, en cambio, quedó circunscrito inicialmente al amplio campo de la poética y las artes y, más tarde, a las múltiples formas de la evasión y el entretenimiento” (Getino, 1996, p. 301).

Añade Getino:

“La imagen que emerge cada vez más de estas tecnologías no sería probablemente la de una cultura sostenida en la racionalización de lo real, sino la de una cultura basada en la virtualización de lo imaginario domesticado” (Getino, 1996, p. 302).

El papel de la educación en este imaginario domesticado es fundamental. En el caso de la crítica de la comunicación aquí por ejemplificar en una plataforma pedagógica de arte documental, quizás más. La práctica documental puede dedicarse a desafiar estas formas de domesticación de la imaginación que nos impiden visualizar alternativas de mundo. La pedagogía centrífuga de la crítica práctica de la comunicación tiene como foco precisamente eso, puesto que empuja la inercia de las espirales de control, desafiando los monopolios de la verdad, para renovar las relaciones que mantenemos con los otros y con nosotros mismos. Este nosotros mismos, como reitero en varias ocasiones, es también pilar, puesto que la formación artística desde la crítica

práctica de la comunicación exige una docencia ante todo autocrítica, capaz de dismantelar los aparatos opresores al interior de la mirada propia, pues de lo contrario sería imposible liberar la imaginación de las cadenas de la domesticación. Cabe subrayar que este es un trabajo siempre inacabado que uno debe mantener como el eje de operación de la pedagogía crítica entendida como máquina de guerra.

Los modelos de educación, incluso, se han convertido en el principal domesticador no sólo de la imaginación (y del cuerpo), sino también de la memoria. Esto nos remite a la discusión de Kluge sobre el jardinero y el domador como dos posibilidades para el perfil del artista. La crítica práctica de la comunicación se ancla en la noción del jardinero puesto que hay una exigencia de someter no a la realidad, sino a nosotros mismos a los tiempos y ritmos de otras formas ajenas a nosotros, como puede ser la vida vegetal. Freire, al criticar el modelo bancario de la educación, resalta lo siguiente:

"De este modo, la educación se transforma en un acto de depositar en el cual los educandos son los depositarios y el educador quien deposita (...)
En el fondo, los grandes archivados en esta práctica equivocada de la educación (en la mejor de las hipótesis) son los propios hombres. Archivados ya que, al margen de la búsqueda, al margen de la praxis, los hombres no pueden ser" (Freire, 1970, p. 78).

Contra este archivado de imaginaciones, es que la propuesta pedagógica del Laboratorio Iberoamericano de Documental surgió, y que presentaré en el siguiente capítulo antes de concluir la tesis, como una concretización de la crítica práctica de la comunicación en el espacio formativo de la Universidad Iberoamericana.

Esta pedagogía es una pedagogía de guerra en el sentido del diseño de máquinas de guerra mediáticas. Los medios son los principales escenarios de tensión entre los modelos de imaginación. La práctica artística o mediática en general, tiene un impacto directo en el mundo, una incidencia que puede ser fractura, grieta.

“The relation between inscription and deployment appears inevitable only because we are unable to conceive of a different interpretation of the signs inscribed in the present. The line of escape from the inevitable is the inconceivable: what we are currently unable to conceive of, to imagine, and therefore unable to see. Future is not prescribed but inscribed, so it must be selected and extracted through a process of interpretation. The process of interpretation of the inscribed possibilities is enabled and shaped by concepts. The dominant code (the gestalt) forbids the vision and makes what is possible inconceivable.” (Berardi, 2017, p. 236)

En este sentido, la propuesta pedagógica aquí defendida busca complementar la tradición de la Alfabetización Mediática e Informativa (ver ante-proyecto doctoral, “Crítica a la AMI” en Anexos). Aquí no basta el dominio de los medios de comunicación, sino también su uso para incidir en formas discursivas que enciendan la imaginación y resistan cinismo predominante:

“El cinismo predominante en nuestra sociedad con respecto a la existencia de valores hondamente sentidos, así como la sensación generalizada de resignación en muchas personas, sólo pueden generar en nuestras escuelas ambientes contrarios a la inquietud y la

impredecibilidad asociadas con las experiencias artísticas, ya sean creativas o apreciativas” (Greene, 2005, p. 191).

Este cinismo se ha convertido en una condición muy presente en países como México, donde los horizontes del horror y lo irrepresentable, lo inmostrable, considerando la violencia que mece sin piedad al país desde hace ya décadas.

La docencia orientada a las artes debe reconocer condiciones como aquella descrita por Tarkovsky en las conclusiones de *Esculpir el tiempo*:

“La estructura de las relaciones sociales está hecha de tal manera, que le es posible a la gente el no cuestionarse a sí mismos y sentirse exentos de cualquier deber moral y, sin embargo, exigir de los demás y de la humanidad. Saben pedir a los demás que sean humildes y se sacrifiquen y acepten el papel que les toca en la construcción del futuro, pero son incapaces de tomar parte en el proceso y sentirse responsables de lo que ocurre en el mundo. Hay mil maneras de justificar esta falta de compromiso y el hecho de que la gente desee sacrificar sus estrechos y egoístas intereses para poder así trabajar por el logro de los fines superiores que constituían su verdadera vocación; nadie quiere o nadie es capaz de obligarse a sí mismo a examinarse seriamente y aceptar que es responsable de su vida y de su alma” (Tarkovsky, 2009, p. 251).

Y si bien no podemos desafiar muchos de los sistemas de valor en los que nos encontramos, sí que por medio de la enseñanza de las artes y las técnicas de expresión podemos abrir espacios de reflexión, goce y transformación social:

“A través de la escultura, la pintura, la danza, el canto o la escritura, se puede ayudar a un gran número de personas en la búsqueda de sus propias imágenes, de sus propias visiones de las cosas. Esto puede capacitarlas para que se den cuenta de que una de las maneras de descubrir qué ven, sienten e imaginan, es transmutar todo eso en algún contenido al que luego den forma” (Greene, 2005, p. 211).

Las artes, entonces, son capaces de dar forma a la imaginación por medio del dominio de una técnica. Así, la pedagogía aquí propuesta se ancla en un cruce de dominio técnico con dominio discursivo. En este sentido, la propuesta de investigación artística exige una experimentación en ambos niveles (técnico y discursivo) con la intención de in-formar las relaciones significantes a partir de las que damos sentido al mundo en el que vivimos. Y si cruzamos esta idea con Freire, podemos ir ilustrando la manera en que esta pedagogía artística que estoy desarrollando busca ampliar los objetivos de la crítica práctica de la comunicación:

“Lo necesario es que, aun subordinado a la práctica 'bancaria', el educando mantenga vivo el gusto por la rebeldía y que, agudizando su curiosidad y estimulando su capacidad de arriesgarse, de aventurarse, de cierta forma lo 'inmuniza' contra el poder aletargante del 'bancarismo'. En este caso, es la fuerza creadora del aprender, de la que forman parte la comparación, la curiosidad no fácilmente satisfecha, lo que supera los efectos negativos del falso enseñar. Ésta es una de las ventajas significativas de los seres humanos —la de haberse tornado capaces de ir más allá de sus condicionantes—.” (Freire, 1996, p. 27).

Así, la crítica práctica de la comunicación, desde su faceta formativa, busca nutrir la curiosidad de quienes participan de los diálogos formativos e impulsar el poder individual y colaborativo en la reimaginación de la sociedad y las dinámicas que la constituyen. Estos cruces entre arte, educación e imaginación hablan también de procesos de comunicación y vinculación con la comunidad, de construcción de vínculos, de producción de imágenes, de ideas, de íconos.

“Sin plantearse ni 'rebajar' el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo” (Álvarez, 1988, s/p).

Saber desde donde se enuncia, para entonces desafiar las posibilidades mismas de la enunciación.

Antonin Artaud, quien pasara tiempo en México, buscando pistas para un nuevo paradigma entre las formas de vida de los pueblos originarios, llegó a algunas ideas valiosas sobre la relación entre educación y experiencia situada:

“El hombre, entonces, estaba en equilibrio sobre el mundo, respiraba con la vida del mundo y disponía de los medios de curación conocidos de la vida psíquica del hombre, *por el mundo*. El despertar la vida oscura del mundo y buscar complicidades en ella, era un modo de luchar contra ciertos crímenes, contra cierta categoría de crímenes inexplicables. La educación no era una simple *mnemotecnia*, como lo es ahora. Era una convocación material de fuerzas, y si pudiera yo

aventurar el término, diría que por medio de la educación, se *frotaba* el organismo humano para que las fuerzas afloraran a él. Esto es para lo que servía el teatro, y para lo que servían las grandes festividades sagradas con sus llamamientos fulgurantes de sonidos, con sus repeticiones rítmicas de imágenes, que se sumergían en el inconsciente humano” (Artaud, 1991, p.103).

Esta idea de la educación como convocación de fuerzas exige una conexión profunda con el mundo. Esto tiene una doble exigencia implícita, pues liberarnos de las dinámicas de opresión en el mundo es una de las prácticas más exigentes.

En este sentido, lo primero que tenemos que liberar (y quizás tenemos que liberar todo el tiempo) es la imaginación.

“Ninguno de nuestros encuentros puede tener lugar, no obstante, sin la liberación de la imaginación, sin la capacidad de mirar a través de las ventanas de lo real, de hacer existir los 'como si' en nuestra experiencia. La imaginación crea nuevos órdenes al 'reunir las partes cercenadas' (Woolf, 1976: 72), gracias a la conexión que realiza entre la conciencia humana y las obras de arte visual, literario, musical y de danza. La imaginación puede constituir nuestro medio primario de formación de una interpretación de lo que sucede bajo el epígrafe de 'realidad'; la imaginación puede ser responsable de la textura misma de nuestra experiencia. Si deseamos las separaciones habituales entre lo subjetivo y lo objetivo (lo interior y lo exterior, las apariencias y la

realidad), puede que seamos capaces de dar a la imaginación la importancia debida y de entender lo que significa situarla en el centro mismo de la comprensión o el conocimiento” (Greene, 2005, p. 215-216).

Esto es algo que está presente también en el pensamiento de Ranciere y sus propuestas tanto del maestro ignorante como del espectador emancipado, ambas de mucha relevancia para nuestra discusión. Dice el teórico francés:

“La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones” (Ranciere, 2010, p. 17).

Para Ranciere, la emancipación consiste en un trabajo de refiguración del mundo, un esfuerzo por dibujar otras cartografías de la relación entre expresión artística y consumo mediático.

“Eso es lo que significa la palabra “emancipación”: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Lo que esas jornadas les proporcionaba a los dos corresponsales y a sus semejantes no era el saber de su condición y la energía para el trabajo del mañana y la lucha por venir. Era la reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre. (Ranciere, 2010, p. 25)

Las fuerzas y el poder del humano, tanto individuales como colectivas, sufren transformaciones bajo este entendimiento de la emancipación. En este caso, la pedagogía crítica que se plantea como un componente central de la crítica práctica de la comunicación, busca detonar estas dinámicas reflexivas e incluso incidir en patrones de acción distintos.

Cuando hablamos de educación desde la perspectiva artística, esta discusión tomada de Ranciere es doblemente significativa, pues lo que nos ofrece es precisamente una forma de relación sensorial con el mundo a partir de la imaginación.

“Las experiencias estéticas precisan de una participación consciente en una obra, de una emisión de energía, de una capacidad para apreciar lo que ha de ser apreciado en la obra de teatro, el poema, el cuarteto. Saber 'de', incluso del modo más académicamente formal, no tiene nada que ver con construir imaginativamente un mundo ficticio e introducirse en él perceptiva, afectiva y cognitivamente” (Greene, 2005, p. 194).

La participación activa en los actos de imaginación del mundo es una tarea por demás difícil. No solamente por una presión constante de la sociedad y las fuerzas de adoctrinamiento, incluyendo por supuesto el consumo mediático y la educación, también porque muchas veces la identificación de los mecanismos de opresión es casi imposible por cómo estos operan de manera muy profunda en nuestra psique. Entre lo que tenemos que vencer, principalmente, es un miedo latente que define al paisaje mediático contemporáneo:

“Hoy en día el miedo está en todas partes, y no vamos a salir de él más que confiándonos a nuestras propias fuerzas, a nuestra capacidad de

destruir toda alienación existente y toda imagen del poder que se nos haya escapado, sometiéndolo todo, excepto a nosotros mismos, al único poder de los consejos de trabajadores que posean y reconstruyan a cada instante la totalidad del mundo; es decir, a la racionalidad verdadera, a una nueva legitimación" (Debord, 2006, p. 88)

La manifestación de esta condición del miedo, complementan Deleuze y Guattari, no es la del gran miedo unívoco, generalizado, sino en la obsesión individual que se traduce en monomanías, en locuras localizadas en los individuos.

“En lugar del gran miedo paranoico, estamos atrapados en mil pequeñas monomanías, evidencias y claridades que brotan de cada agujero negro, y que ya no forman sistema, sino rumor y murmullo, luces cegadoras que confieren a cualquiera la misión de un juez, de un justiciero, de un policía por su cuenta, de un gauleiter de inmueble” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 231-232).

De algún modo, hay un zumbido perpetuo que interfiere con nuestra capacidad de reaccionar ante el mundo, estas voces contagiosas que se multiplican en las imaginaciones son contra las que incesantemente resiste la pedagogía crítica.

En esta línea, es necesario comprender la misma docencia como una práctica situada, como una práctica relacional, interdependiente, como una práctica histórica de intervención en la realidad.

“El profesor que piensa acertadamente deja vislumbrar a los educandos que una de las bellezas de nuestra manera de estar en el

mundo y con el mundo, como seres históricos, es la capacidad de conocer el mundo al intervenir en él. Pero, histórico como nosotros, nuestro conocimiento del mundo tiene historicidad. Al ser producido, el nuevo conocimiento supera a otro que fue nuevo antes y envejeció y se 'dispone' a ser sobrepasado mañana por otro. De allí que sea tan importante conocer el conocimiento existente como saber que estamos abiertos y aptos para la producción del conocimiento aún no existente. Enseñar, aprender e investigar lidian con esos dos momentos del ciclo gnoseológico: aquel en el que se enseña y se aprende el conocimiento ya existente, y aquel en el que se trabaja la producción del conocimiento aún no existente. La 'docencia —discencia— y la investigación, indivisibles, son así prácticas requeridas por estos momentos del ciclo gnoseológico" (Freire, 1996, p. 30).

Aquí identificamos no sólo el papel de la intervención, sino también una relación directa con las dos dinámicas propias de la comunicación según el modelo de Flusser, para quien existe la dinámica de producción y de copia. En ambos casos, la revisión del conocimiento existente y la producción de nuevo conocimiento, el papel del archivo es también fundamental. De este modo, parece aclararse la relación entre las dos partes previas de esta tesis e imaginar una posible conclusión que, lo suficientemente sintética, nos abra caminos para pensar la formación artística dentro del horizonte de la crítica práctica de la comunicación como aquí la he defendido.

Para ello, cabe recordar el poder de la práctica artística en la configuración del mundo.

No sólo por su relación directa con la imaginación del artista, principal receptor de la pedagogía

centrífuga, sino también el posible espectador, en quien el artista puede pensar al momento de crear discursos.

“(…) es posible considerar la práctica artística como una especie de programa que permite actuar sobre la realidad común y producir versiones alternativas. De este modo, el arte contemporáneo *posproduce* la realidad social: recurriendo a medios formales, pone de manifiesto los mismos montajes formales que la constituyen”, por esto y en su denuncia, el arte contemporáneo *lleva constantemente el mundo a lo precario*” (Bourrand, 2015, p. 72)

Esta idea de postproducción de la realidad, presente también en Steyerl, nos permite imaginar cómo desde la pedagogía centrífuga, esta que se aleja de los centros de poder para imaginar otras cartografías, otros centros incluso, es posible trabajar sobre versiones de realidad según las posturas de un artista, según sus relaciones con el mundo.

Por esta responsabilidad del arte es que tantos artistas se han manifestado contra la mercantilización de la práctica artística (no de la obra solamente, sino de la práctica en todas sus facetas). Entre ellos, está Tarkovsky y su aproximación espiritual al arte.

“Dado que el arte expresa el ideal y la aspiración humana hacia el infinito, no se le pudo sujetar para que sirviera a fines de consumo, sin haber violado, por lo mismo, su verdadera naturaleza. El ideal tiene que ver con cosas que no existen en nuestro mundo tal y como lo conocemos, pero nos recuerda lo que debe existir en el plano espiritual. La obra de arte es la forma que se le da a este ideal que

posteriormente debe pertenecer a la humanidad, aunque por el momento sea sólo para una élite y, en primera instancia, para el artista que pudiese entrar en contacto con el ideal encarnado en una obra de arte” (Tarkovsky, 2009, p. 257).

Esta idea me hace pensar en una cita del pintor Hans Richter, quien en sus diarios escribió que “el arte es la forma más elevada de la esperanza”. También, en otro tenor, en una entrevista que hice al pintor radicado en San Miguel de Allende, Miguel Ángel Garrido, éste comentó que “no se puede ser un buen artista y ser una mala persona, porque te enfrentas todo el tiempo contigo mismo”. Esta dualidad entre el arte como desenvolvimiento de la esperanza o el ideal humano, la proyección de mundos posibles, y la negociación interna y el duelo personal, está en el centro de una pedagogía centrífuga desde la óptica de la crítica práctica de la comunicación. Algo que además está en el centro de la inspiración pedagógica con la que he trabajado:

“Todo campo educativo está sujeto a una tensión entre la apuesta a un mañana que la educación busca transformar y un contexto social que lo condiciona, imprimiéndole su propio sello y tratando de imponerle sus propias demandas” (Kaplun, 1993, s/p).

En este sentido es que retomo las metodologías como la investigación temática y la síntesis cultural de Freire, así como el método del arco de Diaz-Bordenave (2015) como parte de una educación problematizadora. Es problematizadora porque cuestiona el contexto, pero sobre todo cuestiona la mirada personal dentro de ese contexto, el sitio de imaginación y enunciación desde que el artista se expresa.

Para situarnos y cuestionar esta situación que nos estamos debatiendo todo el tiempo, es necesario ingresar en los horizontes

“Si queremos percibir lo que se nos hace presente, debe existir una actividad de búsqueda de respuestas; debemos acercarnos al objeto o al texto o a la representación a través de un acto de conciencia que capte aquello que se presenta ante nosotros. También en nuestras aproximaciones a los textos históricos, a los problemas matemáticos, a las investigaciones científicas y (de manera nada casual) a las realidades políticas y sociales que hemos construido junto a quienes nos rodean, no basta nunca simplemente con etiquetar, categorizar o reconocer ciertos fenómenos o acontecimientos. Tiene que haber una transacción viva, consciente y reflexiva, para que se pueda materializar aquello que se hace presente a la conciencia” (Greene, 2005, p. 54).

Este carácter orgánico, dinámico, vivo en las formas y modos de imaginar el mundo, de entenderlo, de marcarlo con nuestras expresiones, se fomenta también mediante prácticas formativas problematizadoras y dialógicas, trabajo horizontal que pueda incidir en los imaginarios y en los lazos sociales que de ellos emergen. En palabras de Freire: "La tarea del educador dialógico es, trabajando en equipo interdisciplinario este universo temático recogido en la investigación, devolverlo no como disertación sino como problema a los hombres de quienes lo recibió" (Freire, 1970, p. 137).

Este componente se relaciona con la idea expuesta anteriormente del archivo como acontecimiento, y su resistencia a la violencia constituyente que busca aniquilar la historia, algo

que encuentra un frente represor en la pedagogía antidialógica que Freire critica. En este sentido, la educación ha de anticiparse a cualquier estrategia divisora, silenciadora, para ofrecer caminos de liberación. Como bien sugiere Kaplun, *la nueva educación* debe relacionarse con la nueva formación laboral, que en el siglo XXI y los "sistemas de producción flexible" parece orientarse hacia la producción de sujetos autónomos capaces de resolver problemas. Este "nuevo tipo de trabajador" es un "trabajador calificado polivalente" al que los procesos educativos deben de atender a partir de cualidades y competencias correspondientes (Kaplun, 1993, s/p).

Si bien en ocasiones parece que estas posibilidades de transformación son inexistentes o en todo caso imposibles, condenadas a la frustración, es importante reconocer que en el orden de los acontecimientos siempre hablar de posibilidades es el camino para abrir la historia en los términos expresos en la segunda parte de esta investigación. Esta afirmación está en línea de lo que Bifo propone como estrategias de resistencia a lo que denominó "la era de la impotencia".

“(...) a possibility lies in the structural constitution of the present world. It is a possibility of emancipation, enrichment and peace. This possibility is stored in the cooperation among the knowledge workers of the world. The content of this possibility is the liberation of human time from the constraints of labour and the full replacement of human labour time with technology. This liberation would not merely bring about an improvement in social relations, a redistribution of salary and of resources, and the end of massive unemployment. It would also create the possibility for the displacement of social energies from the field of economies and the production of (often useless and damaging)

goods to the field of care, self-care and education.” (Berardi, 2017, p. 161)

Aquellas áreas de impacto señaladas por Bifo pueden también aspirarse con intervención desde la imaginación como las que propone la crítica práctica de la comunicación, ya que lo que permiten es la renovación de los imaginarios sobre los cuales se tejen las relaciones sociales. Para ello, una de las metodologías propuestas por Freire consiste en superar “situaciones límite”, y esto lo entiende tanto desde la precariedad como desde el privilegio, es decir, esta liberación también debe efectuarse en la imaginación de quienes son herederos del lado opresor en esa tradición atroz que caracteriza el sistema económico contemporáneo y su desarrollo histórico. En palabras de Freire: “A fin de alcanzar la meta de la liberación, la que no se consigue sin la desaparición de la opresión deshumanizante, es imprescindible la superación de las 'situaciones límites' en que los hombres se encuentran cosificados” (Freire, 1970, p. 127). Es la superación de esta cosificación la que un arte documental promueve por medio tanto de la distribución de las obras como por medio de la pedagogía centrífuga como aquí la describo.

Esta pedagogía, aunque artística, incide en estas múltiples áreas, como ya se dijo, puesto que la interrelación entre las esferas de la opresión es muy estrecha. Algo parecido advirtió Brecht hace tiempo:

“Si el deseo general de libertad resulta de la opresión económica (es el caso del deseo verdadero de nuestra época), entonces hay que saber que la libertad sólo se produce mediante liberación económica; pero es el caso que el deseo es deseo de muchas cosas, y muchas de ellas no son favorables a la liberación económica” (Brecht, 1978, p. 80).

Para lograr esto, aquí hacemos uso de las herramientas expresadas desde la poética de la información (análisis y composición de relaciones entre elementos de la realidad), algo que también se comenta en las propuestas pedagógicas de Freire por medio de la dualidad codificación-decodificación, lo que además resalta la relación indisoluble entre educación y comunicación: “La codificación de una situación existencial es la representación de ésta, con algunos de sus elementos constitutivos, en interacción. La descodificación es el análisis crítico de la situación codificada” (Freire, 1970, p. 130). Continúo con Freire:

“Esta reflexión sobre la situacionalidad equivale a pensar la propia condición de existir. Un pensar crítico, a través del cual los hombres se descubren en 'situación'. Sólo en la medida en que ésta deja de parecerles una realidad espesa que los envuelve, algo más o menos nublado en el que y bajo el cual se hallan, un callejón sin salida que los angustia, y lo captan como la situación objetivo-problemática en que se encuentran, significa que existe el compromiso. De la inmersión en que se hallaban emergen capacitándose para insertarse en la realidad que se va descubriendo. De este modo, la inserción es un estado mayor que la emersión y resulta de la concienciación de la situación. Es la propia conciencia histórica” (Freire, 1970, p. 136).

En esta línea, la pedagogía de la crítica práctica de la comunicación es una pedagogía histórica, una pedagogía que busca explorar la situación como territorio desde donde imaginamos y expresamos nuestras visiones del mundo. En este sentido, la noción *documental* participa de la realidad en tanto la investigación de la realidad es una investigación que problematiza la

construcción de la conciencia histórica. El mismo Freire afirma que la educación problematizadora “se hace, así, un esfuerzo permanente a través del cual los hombres van percibiendo, críticamente, cómo están siendo en el mundo, en el que con el que están” (Freire, 1970, p. 96).

Es mediante este acercamiento, añade Freire, que “profundizando la toma de conciencia de la situación, los hombres se 'apropian' de ella como realidad histórica y, como tal, capaz de ser transformada por ellos" (Freire, 1970, p. 99). El pedagogo habla sobre cómo "las codificaciones, en la organización de sus elementos constitutivos, deben ser una especie de 'abanico temático'" (Freire, 1970, p. 145), es decir, estos sistemas de opresión y su intervención nos da la facilidad de identificar temáticas sobre las cuales trabajar. Los trabajos de la crítica práctica de la comunicación en sus múltiples niveles, desde lo reflexivo, lo creativo y lo pedagógico, aspiran a esta investigación temática como premisa de análisis de lo real y un camino hacia la articulación de narrativas o manifestaciones artísticas.

“La investigación temática, que se da en el dominio de lo humano y no en el de las cosas, no puede reducirse a un acto mecánico. Siendo un proceso de búsqueda de conocimiento, y por lo tanto de creación, exige de sus sujetos que vayan descubriendo, en el encadenamiento de los temas significativos, la interpretación de los problemas” (Freire, 1970, p. 134).

Esta es la esencia de la educación dialógica de Freire y aquí la aplico a la idea de pedagogía centrífuga el sentido de que al identificar temáticas y realizar una investigación-acción, es

posible la problematización y el desafío de esas dinámicas centrípetas que buscan congelar la diversidad, la autonomía y la riqueza en las múltiples expresiones y formas de vida.

Esta es la base para liberar la imaginación, ya que permite a los miembros de una comunidad cierta autonomía en la gestación y gestión de los imaginarios sobre los que su mundo se erige. Esta búsqueda, siendo prominentemente dialógica, hace posible además el cuestionamiento sobre el lenguaje mismo (la palabra, como dice Freire en la cita siguiente, pero también la expresión en general como vehículo significante de una experiencia compartida):

“Al intentar un adentramiento en el diálogo, como fenómeno humano, se nos revela la palabra: de la cual podemos decir que es el diálogo mismo. Y, al encontrar en el análisis del diálogo la palabra como algo más que un medio para éste se produzca, se nos impone buscar, también, sus elementos constitutivos” (Freire, 1970, p. 105).

Al definir los horizontes del diálogo, Freire reivindica también el carácter amoroso del mismo. Esto es algo que se relaciona con lo mismo que decía Miguel Ángel Garrido en la entrevista; es decir, el arte como detonador de diálogo y, hasta cierto punto, humildad.

“Es así como no hay diálogo si no hay un profundo amor al mundo y a los hombres. No es posible la pronunciación del mundo, que es un acto de creación y recreación, si no existe amor que lo infunda. Siendo el amor fundamento del diálogo, es también diálogo. De ahí que sea, esencialmente, tarea de sujetos y que no pueda verificarse en la relación de dominación (...) No hay, por otro lado, diálogo si no hay humildad. La pronunciación del mundo, con el cual los hombres lo

recrean permanentemente, no puede ser un acto arrogante. El diálogo, como encuentro de los hombres para la tarea común de saber y actuar, se rompe si sus polos (o uno de ellos) pierde la humildad (...) No hay diálogo, tampoco, si no existe una intensa fe en los hombres. Fe en su poder de hacer y rehacer. De crear y recrear. Fe en su vocación de ser más, que no es privilegio de algunos elegidos sino derecho de los hombres” (Freire, 1970, p. 108-109-110).

En un libro reciente, Bauman también reflexiona sobre el diálogo como una de las estrategias para resistir los tiempos aciagos que definen el sistema económico en el que nos desenvolvemos actualmente, algo que debe estar en el centro de las prácticas educativas:

“This culture of dialogue should be an integral part of the education imparted in our schools, cutting across disciplinary lines and helping to give young people the tools needed to settle conflicts differently than we are accustomed to (...) Dialogue, with all that it entails, reminds us that no one can remain a mere onlooker or a bystander” (Bauman, 2017, p. 164).

Así, él nos invita a “mirar hacia adelante para alcanzar un cambio” (Bauman, 2017, p. 164), mirar hacia adelante pero no en solitario, sino más bien en complicidad con nuestros semejantes, pues es la única manera de llevarlo a cabo. En este sentido es que aquí propongo una pedagogía centrífuga, que huye de los centros de opresión para buscar otras formas de vincularnos con la realidad.

La idea de nombrarla de ese modo está en gran medida inspirada en la ciencia excéntrica propuesta por Deleuze y Guattari en su tratado de metodología, que está caracterizado por: 1) modelo hidráulico, no sólido; 2) modelo de devenir y de heterogeneidad, opuesto a la estabilidad, eternidad, identidad, constancia; 3) declinaciones curvilíneas tendientes a espirales; 4) modelo problemático y no teoremático: “las figuras sólo son consideradas en función de los afectos que se producen en ellas, secciones, ablaciones, adjunciones, proyecciones” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 368). Estas ideas resuenan con las líneas que informan el diseño metodológico de esta pedagogía y que he ido definiendo en las páginas anteriores; “ciencias ambulantes, itinerantes, que consisten en seguir un flujo en un campo de vectores en el que las singularidades se distribuyen como otros tantos ‘accidentes’ (problemas)” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 378). Estos accidentes o problemas son la base de una actitud problematizadora, y el ojo debe ejercitarse constantemente en su identificación. En este sentido es ambulante también: la mirada debe aprender a detectar los disfraces de la opresión, las normalizaciones que sistemáticamente tienen lugar sobre las dinámicas de control.

“En suma, la educación problematizadora se fundamenta en un acercamiento constructivista de pedagogos como Freire y Jean Piaget. El método del arco "tiene mucho en común con el método de investigación-acción" de Freire. Esta perspectiva se opone a la concepción conductista o de la "transmisión", entre cuyas consecuencias se encuentran la recepción pasiva en los alumnos, una actitud acrítica, un pensamiento lineal no dialéctico, una imitación de lo extranjero, individualismo competitivo, una falta de opinión pública,

entre otros. Por el contrario, fomenta la formación de miradas críticas sobre la realidad y autocríticas en los alumnos, motiva la transformación de la realidad, la creatividad, originalidad e innovación, además de partir del trabajo colectivo como una condición para la transformación social” (Díaz Bordenave, 2005, p. 48-49).

A partir de esta postura es que propongo una educación que no depende de programas, sino de estrategias. Esto es, intervenciones particulares dentro de territorios educativos múltiples que, independientemente de las restricciones ministeriales, sean capaces de introducir el misterio o las imaginaciones otras en el horizonte de posibilidad. Hoy en día este tipo de educación es todavía más necesaria que cuando McLuhan lo advirtió:

“Paradójicamente, la automatización hace necesaria la educación en humanidades. La edad eléctrica de servomecanismos libera de repente al ser humano de la servidumbre mecánica y especialista de la anterior edad mecánica. Así como la maquinaria y el automóvil liberaron al caballo y lo llevaron al campo del ocio, lo mismo hace la automatización para el hombre. De repente, nos vemos amenazados por una liberación que nos obliga a hacer uso de todos nuestros recursos internos de empleo autónomo y de participación imaginativa de la sociedad. Los individuos parecen predestinados al papel del artista en la sociedad” (McLuhan, 1994: 361).

El artista, entonces, es uno de los actores fundamentales en la liberación (o en su defecto, la perpetuación, como nos enseñan los artistas al servicio de grandes sistemas de poder) de la

imaginación. Ya no sólo de la automatización a la que refiere McLuhan, sino también a la mercantilización de la vida humana de la que depende el sistema económico contemporáneo.

Para Maxine Greene, todo esto tiene mucho sentido en tanto toda educación debe educar de algún modo en la resistencia:

“Resistirse a tales tendencias es ser conscientes de que ciertas prácticas sociales dominantes nos encierran en moldes, nos definen con acuerdo a demandas extrínsecas, nos disuaden de ir más allá de nosotros mismos y de actuar guiados por la posibilidad. En verdad, no veo de qué forma podemos educar a las personas jóvenes si no hacemos posible que se resistan, al menos a cierto nivel, a esa clase de tendencias y abran claros para comunicarse a través de las fronteras, para elegir, para ser diferentes en medio de las relaciones intersubjetivas” (Greene, 2005, p. 209).

Lo que buscamos, pues, son estrategias vivas para una realidad convulsa y una política necrófila. Y para ello, el pedagogo tiene que trabajar siempre con lo que tiene, debe ser capaz de aprovechar al máximo los recursos, y bajo la filosofía del más con menos, y del menos es más, anticiparse a las oportunidades de las instituciones. Por esta razón se confía en la estrategia y no los programas, en la acción que combina disciplina e intuición, emergencia y respuesta al entorno, con la finalidad de liberar primero la práctica pedagógica, y segundo la imaginación de quienes forman parte de una experiencia pedagógica compartida. Y esto, nos dice Freire, exige una fe en la humanidad, lo que excluye cualquier forma de cinismo:

“Un educador humanista, revolucionario, no puede esperar esta posibilidad. Su acción, al identificarse, desde luego, con la de los educandos, debe orientarse en el sentido de la liberación de ambos. En el sentido del pensamiento auténtico y no en el de la donación, el de la entrega de conocimientos. Su acción debe estar empapada de una profunda creencia en los hombres. Creencia en su poder creador” (Freire, 1970, p. 83).

Para lograr algo así en el contexto de una práctica artística, lo que se necesita es una lógica de producción centrada en la realidad y la superación de la disciplina (tiempos de aprendizaje) con la finalidad de ampliar lo más posible el espectro de la mirada, pues como dice McLuhan, “estudiada en profundidad, cualquier asignatura dada se relaciona con otras” (McLuhan, 1994, p. 352).

Al llevar a cabo un ejercicio de ruptura, de “descodificación”, constantemente el pedagogo y el artista se exponen. Por eso el arte y la educación son actos amorosos, de entrega, de salto al vacío, actos de fe. En palabras de Freire, cada acto de pensamiento crítico, de descodificación, lo que tenemos es una huella de una mirada particular sobre el mundo:

“En todas las etapas de la descodificación estarán los hombres exteriorizando su visión del mundo, su forma de pensarlo, su percepción fatalista de la 'situación límite' o la percepción estática o dinámica de la realidad y, en la expresión de esta forma fatalista de pensar el mundo, de pensarlo dinámica o estáticamente, en la manera

como realizan su enfrentamiento con el mundo, se encuentran envueltos sus 'temas generadores'" (Freire, 1970, p. 131).

Como podemos ver, los temas generadores surgen de esta investigación constante del mundo, de la experiencia como investigación, como explica el modelo de comunicación expresado desde el inicio de esta tesis. Por esta razón, el diagrama propuesto en el último capítulo de la parte anterior sugiere una investigación-escritura-montaje que trasciende un proyecto particular; tres áreas que sostienen el trabajo de una crítica práctica de la comunicación desde su operación en el estudio del artista y en la escuela de arte. El caso desarrollado para esta investigación pretende ser una síntesis de lo anterior, y responde a la beca recibida para hacer un proyecto de investigación-producción-docencia dentro del Departamento de Comunicación de la Ibero CDMX.

3.2. Estrategia. La intervención como principio de acción.

El Laboratorio Iberoamericano de Documental surge de una inspiración (y durante la revisión) de toda la propuesta teórica expresada y operada (por medio de dos piezas artísticas y varias publicaciones) hasta este momento de la investigación, reconocen al territorio educativo como territorio en disputa; disputas ministeriales y misteriosas que gobiernan nuestra expresión dentro de ese territorio y territorios afines, sobre todo para una investigación orientada a la formación y producción artística. Así, sugiere una intervención de uno mismo como principio de intervención de la realidad. Intervención dialógica como salto al vacío de lo real. La pedagogía centrífuga como desplazamiento constante del centro en todos los sentidos, es la forma en que el Laboratorio ha intentado operar en esta fase piloto desarrollada entre 2016 y 2018. Si, como reza el epígrafe de esta investigación, “nuestra vida y nuestro futuro están en peligro” (Brecht, 1978: 377), entonces es necesario actuar. Aquí lo he intentado hacer desde el pensamiento, el arte y la educación. Cuando se establece la idea de *estrategia* se recurre, como se ha indicado desde el inicio a partir de varios autores, a la premisa de que una estrategia es capaz de resistir a un “programa” como esquema de condicionamiento y control. En este sentido, la estrategia consistió en desarrollar una propuesta educativa dentro de la institución misma dentro de la que se desarrolla esta investigación (la Universidad Iberoamericana CDMX). De algún modo, esta estrategia tiene la finalidad de insertar algo de misterio imaginario en el ministerio universitario.

A toda la tradición pedagógica aquí citada, se suman otras capas más que se exploraron durante la investigación y que no hay tiempo para desglosar y entretejer, entre las que está la

pedagogía de la Bauhaus, que desde los diarios y ejercicios de los profesores, hasta los fundamentos pedagógicos, fueron de particular inspiración:

“el programa de la Bauhaus tenía especialmente dos objetivos, a saber, la síntesis estética (integración de todos los géneros artísticos y sectores artesanales bajo la supremacía de la arquitectura) y la síntesis social (orientación de la producción estética hacia las necesidades de amplios círculos de población y no exclusivamente hacia la demanda de una pequeña capa de privilegiados desde el punto de vista económico” (Wick, 1982: 53).

Más allá de los dos componentes aquí citados, que por supuesto hacen eco con los conceptos de síntesis cultural, investigación temática, pedagogía dialógica y educación problematizadora de Freire, la Bauhaus me hizo llevar a cabo una comparación con las escuelas que conocía en México, tanto de la primera como de la segunda mitad del siglo XX, incluso hasta la actualidad. Mucho con la relación entre técnica y producción, así como recursos (de todo tipo, pero sobre todo tecnológicos), y los conocimientos para esa producción. Esto se trabajó en un par de textos a partir de la idea del ministerio y el misterio, así como la (an)arqueología de los medios ya esbozada.

El Laboratorio Iberoamericano de Documental (IberoDocsLab) es el producto de estas reflexiones y es en sí mismo una síntesis del trabajo desarrollado hasta ahora. Como ya mencioné, opera como máquina de guerra en el sentido que se desenvuelve como una estrategia y no como un programa dentro de la universidad. Así, cruza materias curriculares (y producciones de los alumnos cuando los equipos se llevan el tiempo de terminar bien el

documental) con seminarios de reflexión sobre la práctica documental y talleres extra-curriculares, con producción de investigación artística que tiene como resultado publicaciones y piezas en distintos formatos y soportes.

El Laboratorio Iberoamericano de Documental se funda en el contexto de una creciente popularidad de la práctica documental en el cine, la fotografía y el arte contemporáneo. Esta tendencia responde a una crisis en los modelos de legitimación del discurso político, donde la relación entre veracidad y noticia es cada vez más difusa. La práctica documental pretende confirmarse como una metodología que desde la comunicación y las humanidades, en primer círculo, pero también a partir de alianzas con las ciencias sociales y naturales en segundo grado, facilite la promoción de la investigación que se realiza desde la universidad, así como el pensamiento crítico e informado sobre el mundo en el que vivimos a partir de generar contenidos arriesgados que permitan llevar las investigaciones más allá de la esfera académica.

Hasta el momento se han articulado actividades docentes en dos niveles: materias curriculares y seminarios-talleres extracurriculares. La materia curricular base del laboratorio es la de Realización Documental, optativa para la Licenciatura en Comunicación. En ella, se priorizan dos ejes de trabajo, el teórico y el práctico⁵. Una de las ventajas de esta materia es que está diseñada de tal modo que los módulos se entrelazan según el semestre en turno. Con lo anterior me refiero a un diseño pedagógico flexible en el que las sesiones presenciales no tienen una seriación fija, sino más bien se encadenan según las necesidades e intereses del grupo en cuestión. Al mismo tiempo, los dos ejes de la materia (teórico y práctico) se comunican entre sí constantemente. Durante la revisión de cada uno de los módulos teóricos, de manera paralela se

⁵ Se puede consultar el blog de la materia en: <http://docenciapmz.blogspot.com/p/realizacion-documental-ibero.html>

va avanzando con la producción de los cortometrajes de alumnos. Este avance supone el desarrollo de una carpeta de proyecto (igualmente flexible según las características de cada proyecto), que comienza con la definición de la temática y el tratamiento, para seguir con la investigación y la realización de los proyectos.

Me detengo brevemente en la elección de los temas, puesto que es un componente importante de la propuesta pedagógica esbozada en el capítulo anterior. Las temáticas se convierten en ejes rectores del trabajo documental de los alumnos, y aunque no se reduce en lo absoluto el trabajo documental a una temática, se utiliza esta temática como una forma de trabajar el abordaje de la realidad. Con lo anterior, me refiero a que las temáticas permiten organizar el universo a documentar en bloques o módulos narrativos. La identificación de temas y su entrelazado, permite que se trabaje una realidad vasta en poco tiempo y se organice estratégicamente el trabajo. Los alumnos que dan seguimiento a sus trabajos y los llevan hacia adelante, terminan por publicar sus documentales en el sitio del laboratorio.

En cuanto a los talleres y seminarios extracurriculares, se ha trabajado en un camino doble. Este camino doble responde también a la estructura pedagógica del trabajo documental anticipada ya desde la segunda parte de esta investigación. Con esto me refiero a las duplicidad entre investigación artística técnica e investigación artística discursiva. Esto es, investigación en cuanto a técnicas de creación, específicamente técnicas filmicas alternativas (trabajo en el cuarto oscuro), e investigación en el discurso artístico (fomento de la práctica crítica).

Lo anterior se ha traducido en tres propuestas. La primera de ellas engloba ambas dimensiones de la investigación artística, siendo un taller precisamente sobre investigación artística crítica que fomenta el diseño metodológico tanto a nivel técnico como a nivel

discursivo. El segundo taller ataca el nivel técnico, centrándose en procesos de filmación, revelado e intervención de película (en 8 y 16 milímetros). Este taller tiene el objetivo de fortalecer el trabajo técnico como un compromiso con la práctica audiovisual, más que centrarse únicamente en el componente fotoquímico.

Por último, el Seminario de Audiovisual Crítico y Experimental es una plataforma de reflexión en la que se revisa, en cada episodio, el trabajo de un creador audiovisual que se inserte en una o ambas de las categorías que dan nombre al seminario. Los episodios realizados hasta este momento son los siguientes:

- Harun Farocki
- Santiago Álvarez
- Raymundo Gleyzer

La dinámica del seminario consiste en proyecciones comentadas por los asistentes. Estas conversaciones se registran en audio para luego ser transcritas y compiladas en una memoria. Hasta el momento, sólo se ha realizado una memoria. La idea es que las reflexiones se complementan con la convocatoria a los asistentes a escribir reflexiones individuales que complementen las conversaciones sostenidas durante las proyecciones.

Al trabajo reflexivo del laboratorio se suma el trabajo creativo. Es fundamental el desarrollo de este eje pues IberodocsLab no es una plataforma solamente de reflexión. Por el contrario, es una plataforma que exige el cruce entre el pensamiento sobre la práctica documental con el ejercicio de ésta. Esto, como se anticipó en la introducción de esta investigación, es fundamental en el diseño de nuevos modelos de producción del conocimiento y lo que aquí se conoce como una “ciencia excéntrica” a partir de Deleuze y Guattari (1988).

Para lograr lo anterior, las producciones han sido de distinta índole. Primeramente, hay producciones de baja complejidad, como podríamos denominarlas, que se dedican a la producción de cápsulas documentales o videocomentarios que aprovechan la investigación y recursos de producción del conocimiento que tiene la Universidad Iberoamericana. Entre estas, destacamos *Desaparecer. Reflexiones sobre fosas clandestinas*, como un ejemplo de producción que cruza un reporte realizado en este caso por el Programa de Derechos Humanos de la Ibero, con testimonios de otras voces que trabajan con estos temas. La cápsula utiliza además material filmado por un estudiante de la Maestría en Cine que retrata el trabajo de familiares de desaparecidos y sus búsquedas de fosas clandestinas. En este ejemplo, queda representado un modelo de producción transversal que capitaliza los trabajos de distintas partes dentro de la universidad y la comunidad universitaria para extender reflexiones que son prioritarias en el entendimiento de la crisis humanitaria que vive México y otras partes del mundo. Un proyecto de la misma naturaleza es *Cuando me di cuenta que estaba viva*, que surge de la iniciativa de una alumna junto con el Programa de Asuntos de Género, para trabajar con el tema de tortura sexual de parte de agentes del estado. Esta iniciativa partió del análisis por parte de la alumna de testimonios de mujeres sobrevivientes de la represión brutal de Atenco y, por medio de un taller en IberodocsLab y con asesoría de expertas en temáticas de violencia de género, se transformaron esos testimonios en una voz en off. De manera simultánea, se coordinó el trabajo con un alumno de la licenciatura con talento en ilustración para llevar a cabo una animación de los testimonios. Este proyecto, una vez terminado, tuvo su gira en festivales con una gran recepción.

Otro ejemplo es *Esto es Kenya*, un retrato de la activista trans Kenya Cuevas, realizado colaborativamente entre estudiantes de la Maestría en Cine, el Programa Prensa y Democracia, y académicos de la Ibero. En el caso de los videocomentarios, podemos resaltar *La acción democrática como interrupción. Entrevista con Jacques Ranciere*, donde se aprovechó la visita del pensador francés a la universidad para conversar con él sobre distintos temas de importancia para la vida comunitaria en un país como México, particularmente con la experiencia reciente del sismo de 2017. En un tenor cercano, *Fernando Brito. Ver la violencia*, se tuvo una conversación con el fotógrafo durante su estancia en la universidad como becario del Programa Prensa y Democracia.

A estas producciones, se suman las producciones de alumnos realizadas durante la clase de Realización Documental. Ciertamente no todas las producciones de esta materia se suben a la plataforma, de hecho son contados los casos que dan el seguimiento necesario a los proyectos para que estos puedan inscribirse dentro del contenido de la plataforma. Por ejemplo, *Relatos de un pueblo embrujado* fue un documental sobre leyendas en un poblado del Estado de México, filmado en 16mm, que tomó 1 año más después del semestre cursado para su finalización. A los alumnos, por su profesionalismo, se les apoyó con material filmico y revelado. El cortometraje, una vez concluido, se estrenó en la Ibero y comenzó su ruta de festivales por más de 6 países. Un ejemplo complementario es el de *+ turbo*, un documental sobre la masturbación femenina que se desarrolló dentro de la materia y, a diferencia del caso anterior, se impulsó el trabajo de las alumnas en redes en lugar de un circuito de festivales, pues tanto la temática como el estilo del trabajo se consideró muy apropiado para su circulación en Internet (las casi 8000 vistas del video al momento de escribir estas líneas lo confirman).

Al mismo tiempo, una de las líneas de producción son las coproducciones y vinculaciones desde IberodocsLab. Hasta el momento, se realizó un trabajo interactivo en colaboración con lo que fuera el Lab 22 del Canal 22 para su 1er Encuentro de Narrativas Transmedia, en el que se produjo una memoria interactiva del encuentro con apoyo de 2 alumnos. Esta experiencia fue significativa en tanto tuvimos la capacidad de probar un ritmo de producción acelerado con un presupuesto limitado. Otras comisiones de este estilo son la pieza *El cuerpo es un archivo. Juego para 10 cámaras*, que se integró a la colección permanente del nuevo memorial del 68 en el Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM, dirigidos ambos por un servidor.

Finalmente, un ejemplo significativo de los proyectos de producción por parte de académicos es *El monopolio de la memoria*, un documental de 47 minutos que recurrió al fondo fotográfico dado a resguardo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Ibero por el periódico El Heraldo de México, en concreto a la colección de fotografías del movimiento estudiantil de 1968. Esta película, dirigida por mí, recibió algo de apoyo de parte de la Dirección de Investigación para el desarrollo de la investigación y la escritura del guión, lo que sentó un precedente de financiamiento de investigación artística dentro de la universidad. Esta misma lógica aplicó para el proyecto *La memoria se filtró por una grieta*, que respondió a la convocatoria de la Dirección de Investigación sobre el sismo de 2017 y presentó el proyecto de realización de talleres, una película y un sitio web donde conviven varios registros. Ambos son ejemplos de financiamiento interno de la Ibero para investigaciones artísticas de este tipo.

Finalmente, aquí comparto el caso del proyecto *Observatorio de las periferias* como un caso ejemplar en la conjunción de reflexión - producción dentro de la universidad. El

observatorio surge de una iniciativa entre el Faro Aragón e IberodocsLab de crear una plataforma mixta de producción y formación documental con la temática de las periferias de la zona metropolitana del Valle de México. A estas instituciones se unieron la UAM - Iztapalapa, el CIESAS y el Faro Milpa Alta, creando un anillo de trabajo que abarca distintas regiones de la ciudad. Durante otoño 2018 se realizaron las sesiones de formación en las 4 instituciones (Faro Mila Alta tiene una colaboración con el CIESAS) y después los participantes (23) se embarcaron en la producción de los cortometrajes. La intención es lanzar una plataforma digital donde se compartan los distintos cortometrajes producidos en las ediciones que tenga el observatorio, así como los registros de las sesiones de formación.

Como podemos ver, el trabajo en IberodocsLab combina un eje reflexivo y un impulso práctico orientado a la práctica documental en múltiples niveles. Permite conceptualizar, de modo integral, un esquema de trabajo dinámico en el que la práctica documental sea capaz de moverse en distintos ámbitos universitarios y académicos así como romper las paredes de la universidad al vincularse con otros agentes importantes. En este sentido, el trabajo de IberodocsLab ha impactado no solamente la formación universitaria, sino también otros públicos. En este caso, si bien el foco poblacional está en la comunidad universitaria en programas de grado y posgrado, también se pretende extender el impacto, particularmente en cuanto a la producción, ya que los trabajos han logrado salir de la esfera universitaria e insertarse en el panorama cultural y artístico mexicano en el poco tiempo de trabajo del laboratorio. La diversidad en la producción del laboratorio permite no sólo estar trabajando en el entorno universitario, sino que constantemente se está saliendo de la universidad para volver con preguntas renovadas. Este ir y venir del

entorno universitario es prioridad para la estructura estratégica de IberodocsLab, amplía por un lado la incidencia hacia afuera de la institución de la investigación artística realizada dentro de la universidad, a la par que proyecta la resistencia artística a entornos poco tradicionales como pueden ser los espacios públicos (parques y plazas, como en el caso de Xochimilco y Tlatelolco). Encima de esto, empuja los límites de la investigación académica a la esfera del arte, creando vínculos al interior de la universidad, una práctica fundamental para fortalecer el impacto estratégico del trabajo.

El trabajo de IberodocsLab se ha inspirado en esta noción de “excentricidad” como movimiento que se aleja del centro, diversificando la práctica documental y la formación universitaria por medio de la conjunción entre teoría y práctica, así como una voluntad crítica que comienza con el cuestionamiento de las propias dinámicas de trabajo (en la docencia y en la producción). De este modo, IberodocsLab es la encarnación de las ideas de resistencia desarrolladas en las primeras dos partes de esta investigación. Lejos de presentarse como un proyecto cerrado o terminado, se presenta como una plataforma abierta a la experimentación y el cuestionamiento como los dos principales motores de desarrollo.

Por medio de la creación, implementación y evaluación de IberodocsLab, se ha logrado poner a prueba la inspiración pedagógica desarrollada en el capítulo anterior, así como las premisas teórico-estéticas presentadas en las dos primeras partes de esta investigación. Como un desplante estratégico que busca aprovecharse de un escenario programático (el universitario) para extender el potencial crítico de los sitios de imaginación y enunciación de sus miembros (quienes forman parte de la comunidad universitaria), IberodocsLab busca sostenerse a lo largo del tiempo por medio de la creación de espacios de colaboración, puesto que el subtexto del

trabajo tiene que ver precisamente con una resistencia a las dinámicas de competencia que gobiernan el mercado audiovisual y artístico en la actualidad.

En suma, IberodocsLab ha servido como un experimento positivo en la producción de conocimiento y material audiovisual de carácter documental, que según expliqué en la segunda parte de esta tesis, hace referencia a una práctica dedicada a la exploración de la realidad. Ha sido positiva en tanto ha logrado romper las barreras de la universidad, vinculándose con agentes como el Canal 22 y la UNAM, así como tener presencia en festivales de cine y espacios de reflexión y consumo cinematográfico a nivel internacional. En cuanto a la capacidad de producción, ha sido prueba también del vínculo entre distintos actores al interior de la universidad, extendiendo las investigaciones académicas por medio del lenguaje audiovisual. Al mismo tiempo, el trabajo de experimentación constante reflejado en los talleres, seminarios y producciones del departamento, ha permitido revolucionar la idea de formación-producción y desafiar la “centralidad” entendiendo a ésta como una fuerza que congela el desarrollo y el movimiento constante de las ideas. El laboratorio tiene la convicción que una conciencia crítica (crítica con las dinámicas opresoras, comenzando por las huellas de estas fuerzas en nuestros propios sitios de imaginación y enunciación) es una de los motores fundamentales del desafío y la transformación de las dinámicas que sujetan la libertad del ser humano en la actualidad. Es, desde su realidad discreta y localizada, un esfuerzo de resistencia creativa en un mundo en crisis, un ejemplo también de cómo un aparato teórico puede encontrar espacios de materialización dentro de las instituciones, de cómo lo único que es necesario es la voluntad creativa para provocar un cambio en el mundo, por más pequeño que éste sea.

4. Ex/Curso. Notas hacia una escuela de arte documental.

¿Por qué es pertinente hablar de una propuesta de escuela de arte documental? ¿En qué medida todo el vertedero de ideas que precede este aterrizaje coincide en este diseño de escuela que estoy por resumir? Hay una convicción, como lo he argumentado a lo largo de esta investigación, de que por medio de prácticas creativas de investigación de la realidad (artísticas en tantos sentidos, de lo técnico a lo imaginativo, de lo metodológico a lo discursivo), prácticas asociadas a la impresión, a la inscripción, al registro como práctica humana ineludible, a los humanos como seres generadores de archivos, uno puede incidir en las formas de narración histórica. La escuela que aquí propongo es una suerte de escuela de escuelas, un espacio transitorio, en movimiento perpetuo, nómada como máquina de guerra, donde la investigación temática –la problematización, la intervención– donde se encuentran estudiantes y docentes de distintos sitios y generan diálogos juntos.

Esta escuela de escuelas pretende ser el espacio ideal de una crítica práctica de la comunicación. Se utiliza la palabra escuela como una forma de hablar de una plataforma que reúne a miembros de instituciones existentes y les ofrece un espacio alternativo de revalidación de sus estudios, así como un lugar alternativo para la creación de ideas y proyectos de arte. La propuesta de una escuela de escuelas se inserta como una estrategia que busca desafiar la bancarización de la educación por medio de un modelo de negocio no programático, sino estratégico y más nómada que fijo. La intención es que este espacio reúne jóvenes de distintas universidades, con tutores activos en el arte o en la investigación, en principio con disciplinas afines pero abierto a todo aspirante, donde se imparten materias de investigación y producción

artística de carácter documental que ellos puedan revalidar en sus planes de estudio de sus universidades. Este se pretende aplicar como seguimiento de esta investigación (quizás como un postdoctorado o proyecto de investigación -publicación- anexo) por medio de una convocatoria a nivel de la red de universidades jesuitas. Pienso replicar la experiencia del Epistolario TJ-CDMX realizado con alumnos de Tijuana y CDMX como parte del taller implementado desde IberodocsLab, o también el ya citado *Observatorio de las periferias*. Uno de los modelos para la itinerancia en este proceso de pilotaje, antes de pensar en el establecimiento formal de una escuela, es quizás la búsqueda-trabajo en torno a distintos archivos: establecer una temática e itinerar de archivo a archivo a buscar rastros que permitan tejer un discurso. La centralidad del archivo tiene que ver con algo que se dice en el guión de la película escrita en el marco de esta investigación a partir de un archivo fotográfico del 68, y que reza: "...la memoria resiste en unos cuantos surcos – papeles, fotografías, recortes. El archivo soporta el recuerdo en su sentido más literal, le presta sustancia, materia, experiencia." Esta experiencia colectiva en torno a la consulta e intervención del archivo se puede convertir en una forma radical de implementar dinámicas pedagógicas móviles y flexibles, capaces de ajustarse a las realidades documentales de cada archivo y sus posibilidades temáticas.

Si esta escuela de escuelas podría girar en torno al archivo, es porque pretende fomentar la búsqueda de la experiencia histórica como fundamento de la problematización de la realidad, retomar esta experiencia verdadera que surge del diálogo situado sobre ciertas temáticas. Es ahí donde se teje también un puente entre la práctica y la producción de conocimiento.

“In the (arc)hive we find freedom through curiosity –knowledge produces a thirst for more knowledge, and when learning continues,

curiosity and interest are insatiable. (...) For the practitioner-pedagogue, too, it is a productive, enriching and rewarding environment because it is also a place to challenge the rigour of one's own practice, politics and passions. The relationship between practice and research is inexorably linked to the production of knowledge, and this process is a vital for the practitioner-pedagogue's examining, re-examining and clarifying of his or her own practice as it is for the students' practice" (Mistry, 2017, p. 45).

Por esta misma razón, esta escuela de escuelas también reúne a docentes practicantes que desarrollan un proyecto a la par de los proyectos de sus estudiantes. Al final del periodo de residencia (idealmente un semestre) se organiza una exposición con los resultados. Al mismo tiempo, la escuela de escuelas es un punto de encuentro del que se generan memorias en distintos soportes, así como piezas que disparan en muchas direcciones. Una escuela donde ante todo, se practica la comunicación críticamente, por medio de la producción artística y por medio del diálogo que ésta genera.

Como torbellino, el espíritu del pedagogo excéntrico (centrífugo) consiste en dismantelar siempre el propio sitio de enunciación, de modo que el foco central de la dinámica dentro de este espacio consiste en cuestionar la operación de la mirada propia como máquina de producción artística. Esta escuela, así, es una máquina de guerra que está trabajando sobre la práctica artística como principal foco de cuestionamiento. En otras palabras, no solamente se cuestionan las dinámicas de poder más allá de los muros de esta escuela, sino que se trabaja con la mirada de todos los participantes como sitios potenciales de encarnación de estas dinámicas de poder.

De modo relacional y conjugando sensibilidades de distintas procedencias, la escuela de escuelas se articula como un territorio nómada en constante movimiento.

Julio García Espinosa, al imaginar la función de una escuela de cine, escribió lo siguiente:

“Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las

cosas del espíritu más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como - para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos- el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.?” (García Espinosa, 1969, s/p).

Muchas cosas podemos reflexionar a partir de las ideas de Julio García Espinosa. Primeramente, la pertinencia de una escuela de arte, en general, y de arte documental en particular. A partir de lo establecido en esta investigación, la pertinencia del arte documental como un componente de la crítica práctica de la comunicación responde a la necesidad de analizar los mapas de relaciones de poder y proponer investigaciones artísticas que reimaginen esas relaciones. Una de las posibles réplicas a esta estructura es su alejamiento de la realidad misma, esto es, su carácter de privilegio y elitista. Esta crítica al arte como parte de una cultura del privilegio, muy presente en la búsqueda de un arte popular en voces latinoamericanas como la del mismo García Espinosa, se reconoce como uno de los retos principales de la crítica práctica de la comunicación en tanto la producción artística no tiene como objetivo insertar a los creadores en un circuito de arte

contemporáneo o de festivales de cine, tanto como crear relaciones significativas entre los participantes así como obras que en sí mismas sean una resistencia a los esquemas de poder. La vinculación con las comunidades de los archivos con los que se trabaja es el camino por medio del cual se está vinculando el trabajo dentro de esta plataforma formativa con los entornos donde se trabaja. Por otro lado, hay una discusión interesante entre el arte como formación del intelecto y la relegación del cuerpo. En primer lugar, esto nos remite a las ideas de Tarkovksy que ya he citado anteriormente sobre arte y espiritualidad. Para él, en sus conclusiones de *Esculpir el tiempo*, existe una relación estrecha entre arte y responsabilidad a partir de la relación que la experiencia artística guarda con *el ideal*. El pintor alemán Gerhard Richter habla al respecto en sus cuadernos de trabajo cuando dice que si el arte es diseño, creación de modelos, entonces el arte es la forma más elevada de la esperanza. Por ello, esta suerte de ejercicio espiritual es fundamental para la formación artística, pero esto no implica que la formación artística excluya también cierta disciplina del cuerpo. Por esta misma razón, el trabajo dentro de esta experiencia formativa busca promover actividades paralelas que nos permiten trabajar con el cuerpo y otros ritmos de trabajo, como el cuidado de plantas, caminatas en las comunidades donde se trabaja y actividades paralelas según las condiciones del contexto donde se trabaja. Esta correlación entre el trabajo intelectual y el trabajo físico permite llevar las ideas a otro nivel, como Mishima nos invita a reconocer en su libro *El sol y el acero*, donde el escritor japonés cruza ideas entre la escritura y el ejercicio físico.

Es fácil entender cómo esta escuela de escuelas es una plataforma formativa que complementa lo que ofrecen los programas institucionales, pero se aprovecha de sus facilidades, y se fundamenta en estrategias diseñadas según las condiciones de cada edición, aunque recupera

las premisas recién discutidas como ejes transversales que organizan el trabajo. La idea de una fase escolar opuesta a los programas en su diseño pedagógico está también presente en las ideas de Gramsci sobre la escuela creativa:

“The creative school is the culmination of the active school. In the first phase the aim is to discipline, hence also to level out—to obtain a certain kind of “conformism” which may be called “dynamic”. In the creative phase, on the basis that has been achieved of “collectivisation” of the social type, the aim is to expand the personality—by now autonomous and responsible, but with a solid and homogeneous moral and social conscience. Thus creative school does not mean school of “inventors and discoverers”; it indicates a phase and a method of research and of knowledge, and not a predetermined “programme” with an obligation to originality and innovation at all costs. It indicates that learning takes place especially through a spontaneous and autonomous effort of the pupil, with the teacher only exercising a function of friendly guide—as happens or should happen in the university. (...) Hence in this phase the fundamental scholastic activity will be carried on in seminars, in libraries, in experimental laboratories; during it, the organic data will be collected for a professional orientation” (Gramsci, 1999, p. 175).

Como podemos ver, IberodocsLab también se ha diseñado desde esa óptica, aunque como experiencia se ha limitado a consolidar componentes centrales de la investigación artística bajo

la lógica de la crítica práctica de la comunicación sin implementar todos los componentes del esquema de trabajo que sintetizo aquí como conclusión. La inspiración ya mencionada de la Bauhaus se cruza aquí con la idea de esta escuela, digámosle estratégica, a partir de echar un vistazo a las materias y contenidos del plan académico vigente en 1925-1926:

“I. Enseñanza básica de taller / Trabajo con diferentes materiales y herramientas; creación y construcción de objetos de uso corriente en el taller destinado al estudio elemental. / Elaboración de los propios proyectos y su responsabilidad respecto a material, economía y técnica. / Discusión conjunta de los planes. / Ejecución independiente de proyectos. / Examen conjunto del trabajo terminado en lo referente a la expresión, la función y la relación de tensión y de las posibilidades de perfeccionamiento en cuanto a la forma (dimensión, materia, color), material (cantidad, valor), economía (gasto, resultado), técnica (construcción, fabricación). / Compilación y sistematización de pruebas de material. / II. Enseñanza básica de la forma: / Teoría y ejercicios prácticos: Análisis de los elementos (orientación, designación, terminología) / Relaciones orgánicas y adecuadas (ley, construcción, composición). / Introducción a la abstracción (apariencia, carácter, esquemas). / Aplicación primaria y secundaria, elemental y mixta de los medios de creación. / Ejercicios de creación: dibujar, pintar, construir” (Wick, 1982, p. 71).

En este caso, la escuela de escuelas no sería una escuela con técnicas tan específicas, salvo las relacionadas con el procesamiento de imagen (digital y análoga según sea el caso), las técnicas de escritura y metodologías de investigación documental, así como el procesamiento general de información considerando el horizonte computacional que nos envuelve en la actualidad. No obstante, la forma en que la Bauhaus se integraba en el paisaje técnico de su momento y buscaba construir puentes entre la práctica de autor y la voluntad popular, al mismo tiempo que las formas del mercado, es una de las maneras en que la propuesta con la que concluyo esta investigación se inspira del modelo, a su vez cambiante, de la icónica escuela alemana.

Finalmente, al reconocer el papel del espíritu en el sentido que damos a nuestra vida, así como la estrecha relación entre el dominio espiritual y la disciplina corporal, esta escuela pretende fomentar la *educación auténtica* que resume Freire en el siguiente párrafo, cuyas ideas recuerdan a la *experiencia verdadera* de la que habla Badiou en el despertar de la historia (y de la que hablo en la segunda parte de esta tesis desde la idea del archivo y el documento), ambas ideas (*educación auténtica y experiencia verdadera*) centrales de la propuesta de pensamiento presentada a lo largo de esta investigación en sus tres áreas de desarrollo –poética de la información, arte documental, pedagogía centrífuga–:

“La educación auténtica, repetimos, no se hace de A para B o de A sobre B, sino A con B, con la mediación del mundo. Mundo que impresiona y desafía a uno y a otros originando visiones y puntos de vista en torno de él. Visiones impregnadas de anhelos, de dudas, de esperanzas o desesperanzas que implican temas significativos, en base a los cuales se constituirá el contenido programático de la educación.

Uno de los equívocos propios de la concepción ingenua del humanismo, radica en que, en su ansia por presentar un modelo ideal de 'buen hombre', se olvida de la situación concreta, existencial, presente de los hombres mismos” (Freire, 1970, p. 114).

Estas situaciones son exploradas con la voluntad documental ya definida, y continúan presentando alternativas que permitan desafiar la programación de la que somos sujetos, según lo ya visto de Flusser o el propio Freire:

“Es esta percepción del hombre y de la mujer como seres 'programados, pero para aprender' y, por lo tanto, para enseñar, para conocer, para intervenir, lo que me hace entender la práctica educativa como un ejercicio constante en favor de la producción y del desarrollo de la autonomía de educadores y educandos” (Freire, 1996: 136).

Esta pedagogía de la autonomía, en su sentido más amplio, cuando aplicada a la crítica práctica de la comunicación, consiste primordialmente en la búsqueda y ejercicio constantes de una expresión autónoma que recurra a la poética de la información para desgranar las relaciones de poder del mundo contemporáneo, al arte documental para incursionar en metodologías de investigación de la realidad y renovación del archivo, así como una formación crítica como principal motor. La escuela de escuelas aspira a ese empoderamiento de los participantes, siempre por supuesto con el riesgo de que alguno de ellos dirija esos esfuerzos hacia fines de control u opresión, aspecto que la premisa de la autocrítica como eje gravitacional de la crítica práctica de la comunicación pretende contener.

Hace unos años me encontré con un compendio de escritos de Antonin Artaud en la biblioteca de mi abuelo (de donde mi propia biblioteca se ha nutrido desde niño). El librito lleva el nombre de *México* y reúne textos breves creados por el autor a partir de su estancia en el país. El dramaturgo y pensador tenía una fascinación desbordante por México, al grado de situar en este país el germen de una revolución de la conciencia:

“En mayor o menor grado y según la fuerza de su genio propio, el inconsciente de cada ser humano posee un tesoro de imágenes arcaicas que las antiguas razas de México habían revestido con un manto de impenetrables alegorías. Junto con la revolución social y económica indispensable, esperamos todos una revolución de la conciencia que nos permitirá curar la vida. Al México moderno toca el empezar esta revolución” (Artaud, 1991, p.105).

En la actualidad, el México moderno al que refiere Artaud es una ruina donde todavía se practican sacrificios. Ruina donde vestigios ancestrales luchan con la formas necrófilas del capitalismo financiero, cuya relación con la experiencia histórica es la de la negación de la diferencia y el aplanamiento de la diversidad, un sistema económico que disfraza el condicionamiento de individuos y comunidades con la falsa noción de la libertad de mercado como única forma posible de ser libre. Imaginar una propuesta estética y pedagógica con miras a una escuela de arte en este mundo y en este México podría sonar algo necio, quizás hasta superfluo. No obstante, la convicción de que es importante seguir generando estos espacios de diálogo es el pilar que ha sostenido esta investigación, que sueña con la imaginación de otros modelos no sólo de país, sino de humanidad. Una investigación que se rehúsa a conformarse con

las reflexiones teóricas y defiende la creencia de que toda teoría exige una implementación, más cuando he articulado una propuesta teórico-práctica de lo que llamo poética de la información, arte documental y pedagogía centrífuga como los tres ejes de una crítica práctica de la comunicación. Hoy en México el sentido de la vida (humana y no humana) está en crisis, el valor que como seres en sociedad le otorgamos a la vida se desmorona frente a espirales de violencia que corroen la imaginación y la esperanza. Esta situación crítica, más que desincentivar, nutre el trabajo de la crítica práctica de la comunicación. Si, como cité de Gerhard Richter, el arte es una de las formas más elevadas de la esperanza, entonces la práctica artística puede devolver el aliento necesario para seguir luchando por un mundo más justo y libre. Tal vez la situación actual de México presente oportunidades, como lo establezco en el libro *Los poderes de la imagen* escrito y publicado simultáneamente al desarrollo de esta tesis, para reimaginar la vida humana en relación con todo aquello que la rodea. Tal vez estemos viviendo una oportunidad histórica para reimaginarnos como especie. Así sea sólo como un juego de imaginación y expresión artística, esta investigación pretendió ser una contribución a esta lucha sin fin. A eso precisamente aspira una crítica práctica de la comunicación como un acto de intervención de lo real – o más específicamente, de construcción de los relatos de lo real –. La crítica práctica de la comunicación, no obstante, sólo ofrece diagramas de vuelo; mostrar el coraje de volar ya es cuestión de cada uno.

Bibliografía.

Agamben, G. (1989). *The Archive and the Testimony*. En Merewether, Charles (ed. 2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Álvarez, Santiago (1988). *Arte y compromiso*. En *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 3, pp. 35-37. México: UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.

Álvarez, Santiago (1978). *El periodismo cinematográfico*. En *Cine Cubano*, No. 140, pp. 18-19. Cuba: ICAIC.

Artaud, Antonin (1977). *The Theatre and Its Double*. UK: Calder.

Artaud, Antonin (2005). *El arte y la muerte y otros escritos*. Argentina: Caja Negra.

Artaud, Antonin (1991). México. México: UNAM.

Atlas Group, The (2003). *Let's Be honest, the Rain Helped*. En Merewether, Charles (ed. 2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Azoulay, Ariella (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. México: t-e-eoría y Conaculta.

Blas, Z. (2016). "A cage of information," or, What is a Biometric Diagram? En Balson y Peleg (eds) (2016). *Documentary Across Disciplines*. EUA: MIT Press & Haus der Kulturen der Welt.

Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Argentina: Ediciones Manantial.

Badiou, Alan (2012). *El despertar de la historia*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Badiou, A. (2016). *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. España: Herder.

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: four essays*. University of Texas Press, USA.

Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Reino Unido: Polity Press.

Berardi, F. (2002). *La Sublevación*. México: Surplus Ediciones.

Berardi, F. (2014). *The And. Phenomenology of the End*. EUA: Semiotex(e) / Foreign Agents.

Berardi, F. (2017). *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Reino Unido: Verso Books.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Argentina: Cactus.

Birri, Fernando (1962). *Cine y subdesarrollo*. Argentina: s/e.

Birri, Fernando (1962). *El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*,
Santa Fe. Argentina: s/e.

Butler, Judith (1988). *Lenguaje, poder e identidad*. España: Editorial Síntesis.

Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. E.U.A.: Stanford
University Press.

Bourrand, Nicolas (2015). *La exforma*. Argentina: Adriana Hidalgo Editores.

Brecht, Bertolt (1973). *El compromiso en literatura y arte*. España: Ediciones Península.

Brecht, Bertolt (1978). *Escritos políticos y sociales*. México: Grijalbo.

Butler, J. (2009). *Torture and Ethics of Photography*. En Stallbrass, J. (ed. 2013). *Documentary*.
Documents of Contemporary Art. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Butor, Michel (2012). *La utilidad poética*. México: Auieo, Taller Ditoria.

Conway, F. y Siegelman, J. (2005). Dark Hero of the Information Age. In Search of Norbert Wiener, the Father of Cybernetics. Reino Unido: Hachette.

De Certeau, M. (1997). The Practice of Everyday Life. University of California Press, USA.

Debord, Guy (2006). El planeta enfermo. España: Anagrama.

Deleuze, Gilles (2007). Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995. EUA: Semiotext(e).

Deleuze, Gilles (2005). La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974). España: Pre-textos.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1980). Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. España: Pre-Textos.

Dewey, John (1943). El arte como experiencia. México: Fondo de Cultura Económica.

Díaz Bordenave, Juan (2005). El método del arco: una forma de hacer educación problematizadora. Decisio. Enero-Abril 2015, 46-50.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. España: Paidós.

Echauri, Raul (2008). *Arte y Significación*. Universidad de Navarra.

Elizondo, J. (2014). Comprendiendo la historia desde la comunicación: medios, medio e historia. *Contratexto*, 22, 53-71.

Farocki, H. (2004). *Reality Would Have to Begin*. En Stallbrass, J. (ed. 2013). *Documentary. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Farocki, H. (2015). *On the Documentary*. Extraído en línea de: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/on-the-documentary/>

Flusser, V. (1990). *On Memory. Electronic or Otherwise*. *Leonardo*, 23, 4, 397-399.

Flusser, V. (2002). *Writings*. EUA: University of Minesota Press.

Flusser, V. (2011). *Towards a theory of techno-imagination*. 2, 2, 195-201.

Flusser, V. (2013). *Post-History*. EUA: Univocal Press.

Foucault, M. (2002). *La Arqueología del Saber*. Argentina: Siglo XXI.

Freire, Paulo (1970). *Pedagogía de la oprimido*. México: Siglo XXI.

Freire, Paulo (1996). *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI.

Getino, Octavio (1996). *La Tercera Mirada*. Panorama Audiovisual Latinoamericano. Argentina: Paidós.

Giannachi, G. (2016). *Archive Everything*. EUA: MIT Press.

Guattari, Felix (1996). *Caosmosis*. Argentina: Manantial.

Gramsci, Antonio (1999). *Selections from the Prison Notebooks*. UK: Elecbook.

Greene, Maxine (2005). *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. España: Grao.

Grierson, J. (1946). *Postwar Patterns*. En Stallbrass, J. (ed. 2013). *Documentary. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Guattari, Felix (1996). *Caosmosis*. Argentina: Manantial.

Gutiérrez Alea, Tomás (2009). *Dialéctica del Espectador*. Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV.

Habermas, Jürgen (1987). "Teoría de la acción comunicativa. Volumen 1: Racionalidad de la acción y racionalización social". España: Taurus.

Kaplún, Mario (1985). *El comunicador popular*. Argentina: Editorial Humanitas.

Kaplún, Mario (1993). Del educando oyente al educando hablante. *Perspectivas de la comunicación educativa en tiempos de eclipse*. *Diálogos de Comunicación*. 37, s/p. Consultado en línea el 7 de noviembre en: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=139354>

Kluge, A. (2014). *120 historias del cine*. Argentina: Caja Negra.

Lash, Scott (2005). *Crítica de la información*. Argentina: Amorrortu.

Maruyama, Magoroh (1974). *Paradigmatology and its Application to Cross-Disciplinary, Cross-Professional and Cross-Cultural Communication*. *Dialectica*. 3-4(28). pp. 135-196

Marx, Karl (1973). *Outlines of the Critique of Political Economy*. Reino Unido: Marxists Internet Archive.

Majaca, A. y Sivan, E. (2016). *Montage Against All Ods: Antoni Majaca and Eyal Sivan in Conversation*. En BALSOM y PELEG (eds) (2016). *Documentary Across Disciplines*. EUA: MIT Press & Haus der Kulturen der Welt.

Martínez Zárata, P. (2012). *Notas hacia una poética de la información*. En *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 23. México: Universidad Iberoamericana.

Martínez Zárata, P. (2016a). *Medios, memoria y máquinas: notas en torno a una lectura de la relación entre memoria y comunicación*. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 31, 11-24.

Martínez Zárata, P. (2016b). *La formación artística como acontecimiento crítico (o el arte entre misterio y ministerio)*. Blog de crítica. Recuperado de (link ahora inactivo): <http://blogdecritica.com/la-formacion-artistica-como- acontecimiento-critico- o-el- arte-entre- misterio-y- ministerio/>

Martínez Zárata, P. (2018). *Hacia una crítica práctica de la comunicación: ideas desde el arte mediático, la arqueología de los medios y la filosofía de máquinas*. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 36, .

McLuhan, Marshall (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. España: Paidós Comunicación.

Mistry, Jyoti (2017). *Places to Play. Practice, Research & Pedagogy*. Holanda: Netherlands Film Academy.

Minh-ha, Trinh (1993). *The Totalizing Quest of Meaning*. En Renov, M. (ed). *Theorizing Documentary*. Reino Unido: Routledge.

Mohebbi, S. (2016). *The Right to One's Self-Image*. En BALSOM y PELEG (eds) (2016). *Documentary Across Disciplines*. EUA: MIT Press & Haus der Kulturen der Welt.

Morin, Edgar (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. España: Gedisa Editorial.

Morin, Edgar (2006). *El Método, 6. Ética*. España: Cátedra.

Morin, Edgar (2009). *El Método, 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. España: Cátedra.

Nora, Pierre (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*. *Representations*, 26. The University of California.

Nussbaum, M. (1992). *Love's Knowledge*. Reino Unido: Oxford University Press.

Postman, Niel (1993). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. EUA: Vintage Books.

Ranciere, J. (2005). *El viraje ético en la estética y la política*. Chile: Palinodia.

Ranciere, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Argentina: Manantial.

Rauning, Gerald (2008). *Mil Máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. España: Traficantes de Sueños/Mapas.

Raqs Media Collective (2003). *First Information Report*. En Merewether, Charles (ed. 2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Ricoeur, P. (1978). *Archives, Documents, Traces*. En Merewether, Charles (ed. 2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Rifkin, Jeremy (1996). *La civilización empática. La carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. España: Paidós.

Ramiro Beltrán, Luis (1993). *Comunicación para el desarrollo en Latinoamérica. Una evaluación sucinta al cabo de cuarenta años*. Perú: IPAL, s/p.

Ranciere, J. (2010). *El Espectador Emancipado*. Argentina: Manantial.

Rocha, Glauber (1965). *La estética del hambre*. tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova. En *Ramona*, revista de artes visuales Argentina, Número 41, junio 2004. Argentina: Fundación Start.

Rocha, Glauber. *La estética del sueño*. En *Ramona*, revista de artes visuales Argentina, Número 41, junio 2004. Argentina: Fundación Start.

Ruiz, Raúl (2000). *Poética del Cine*. Chile: Editorial Sudamericana.

Sekula, A. (1986).. *The Body and the Archive*. En Merewether, Charles (ed. 2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Steyerl, H. (2009). *A Language of Practice*. En Stallbrass, J. (ed. 2013). *Documentary. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: Whitechapel Gallery y MIT Press.

Steyerl, Hito (2015). Too Much World: Is the Internet Dead?. En The Internet does not exist.
Alemania: Sternberg Press.

Styerl, Hito (2016). Los condenados de la pantalla. Argentina: Caja Negra.

Taylor, Diana (2003). The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the
Americas. EUA: Duke University Press.

Tarkovksy, Andrei (2009). Esculpir el tiempo. México: UNAM-CUEC.

Von Baeyer, Hans Christian (2003). Information the New Language of
Science. EUA: Harvard University Press.

Wick, Rainer (1982). Pedagogía de la Bauhaus. España: Alianza Editorial.

Wiener, N. (1988). Dios y Golem S.A. México: Siglo XXI.

Anexos.