

Hacia una crítica práctica de la comunicación: ideas desde el arte mediático, la arqueología de los medios y la filosofía de máquinas

Pablo Martínez Zárate

199

Resumen

Este artículo esboza los componentes centrales de una crítica práctica de la comunicación, entendida ésta como un camino metodológico para abordar el estudio de los medios de comunicación y su apropiación crítica. Parte de la discusión del concepto de comunicación desde la óptica de Vilém Flusser para después ponerlo en diálogo con una teoría de la comunicación basada en el estudio de la memoria. La crítica práctica de la comunicación se desenvuelve, por lo tanto, sobre el territorio del archivo y se fundamenta en una arqueología de los medios y un arte mediático para su operación. Finalmente, a partir de delinear la crítica práctica de la comunicación, este texto defiende el lugar del artista y del arqueólogo en medios como una pieza clave dentro de las facultades de la comunicación.

Palabras clave: crítica práctica de la comunicación, comunicación, memoria, arqueología de los medios, arte mediático, máquinas de guerra.

Abstract

This article outlines the key components of a practical critique of communication, understood as a methodological path to address the study of media and its critical appropriation. It starts with the discussion of the concept of communication from the lens of Vilém Flusser in order to articulate a theory of communication based on the study of memory. Consequently, the practical critique of communication unravels along the territory of the archive and it is based on media archaeology and media art for its operation. Finally, by delineating the practical critique of communication, this text defends the place of the media artist and the media archaeologist as a key figure within the schools of communication and media.

Keywords: Practical critique of communication, communication, memory, media archaeology, media art, war machines.

Fecha de recepción: 23 de enero de 2018

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2018

PUNTO DE PARTIDA: LA CRÍTICA PRÁCTICA
DE LA COMUNICACIÓN COMO TERRENO DISCIPLINAR

200

En este artículo busco establecer los ejes de desarrollo de lo que denomino crítica práctica de la comunicación. A esta la entiendo como una forma de posicionarme dentro del campo de la comunicación, cruza una voluntad teórica con una vocación práctica que depende del uso experimental de los medios de comunicación. A diferencia de otras ramas del campo, la crítica práctica de la comunicación apela a creadores de narrativas y artistas mediáticos en tanto exige la apropiación tecnológica como componente del pensamiento crítico. En otras palabras, la crítica práctica de la comunicación pretende abrirse como un terreno disciplinar que una la producción teórica con la producción de contenidos mediáticos.

En el centro de la crítica práctica de la comunicación está el hecho de que la práctica artística desde los medios, es decir, el uso experimental de medios dentro de los centros de investigación, es un camino legítimo para la producción de conocimiento. Si bien éste es un trayecto ya andado en múltiples ocasiones, no hay mucha escritura al respecto. Lo anterior sugiere una falta de sistematización del pensamiento en torno al papel del artista en medios en las facultades de comunicación, punto al que llegaré al final de este texto. En este contexto, como artista y como investigador, en los últimos años me he dado a la tarea de articular una plataforma de desarrollo investigativo que cruce la práctica artística con la producción teórica. Es así como surge la idea de la crítica práctica de la comunicación, que en este artículo busco

presentar a partir de exponer las principales categorías y terrenos teóricos sobre los que se desarrolla mi propuesta.

Comenzaré con ideas teóricas sobre la comunicación, en concreto, la relación que identifico entre comunicación y memoria, para después entrar en la noción del archivo y su papel en la crítica práctica de la comunicación. La intención de estos dos apartados introductorios es establecer el punto de partida teórico, una teoría que desde mi perspectiva no está del todo esbozada en la tradición de la teoría de la comunicación —esto es, la complicidad entre los procesos de comunicación y los procesos de memoria, que al final se convertirán en el basamento de la propuesta aquí desarrollada—. Hecho esto, paso a la presentación de dos de los ejes metodológicos de la crítica práctica de la comunicación: la arqueología de los medios y el arte en medios. Si bien no me adentro en las particularidades metodológicas, es importante establecer cómo la arqueología y el arte en medios complementan la producción teórica. Los últimos dos apartados repuntan sobre el componente crítico de mi propuesta, establezco los principios de diseño que tomo desde la filosofía de máquinas y, en específico, la producción de máquinas de guerra como principio activo de la crítica práctica de la comunicación. Concluyo el artículo con ideas sobre el papel del artista en medios dentro de las facultades de comunicación o escuelas de medios.

COMUNICACIÓN Y MEMORIA: LA RESISTENCIA A LA MUERTE

Uno de los aspectos más sugerentes de la teoría de la comunicación de Vilém Flusser es que para él “la comunicación humana es una técnica artística dirigida contra la soledad frente a la muerte” (2002, p. 6). Por momentos, aislada de su contexto, esta frase podría disfrazarse de un aforismo poético más que de una sentencia teórica. No es que la poesía esté peleada con la teoría: detrás de afirmar que la comunicación es una suerte de estrategia del ser humano contra la muerte se esconde una compleja red conceptual que retoma aspectos de la biología, la

filosofía y los estudios sobre tecnología, por nombrar algunos de los cruces disciplinares, que nos permiten un estudio enriquecido de la comunicación humana.

202

Para Flusser, hablar de la resistencia a la muerte sugiere que la comunicación humana es “un proceso dirigido contra la tendencia entrópica de la naturaleza” (p. 6). Para él mismo, el término *comunicación* se puede definir desde una perspectiva “amplia” y otra “estricta”. La primera refiere a “un proceso por el cual un sistema es cambiado por otro sistema”, mientras que la segunda a “aquella por el que un sistema es cambiado por otro sistema de tal modo que la suma de información es mayor al final del proceso que al inicio” (p. 8). En otras palabras, hay procesos de comunicación que son mera transmisión, mientras que existen otros de los cuales se desprende la acumulación de información y, por lo tanto, la transformación de los agentes involucrados en el proceso. La acumulación de información y la transformación asociada a ella implica también que en la comunicación existe la capacidad de desarrollar procesos de aprendizaje y, por lo tanto, estrategias de adaptación al entorno. En este sentido, la resistencia a la muerte es una consecuencia de procesos de acumulación de información que es además aplicada a la solución de problemas prácticos.

Sigue que la acumulación de información, como lo indicara Ray Kurzweil al estudiar los procesos de evolución tecnológica (1999), es uno de los fundamentos de la evolución de las especies y, en particular, de los seres humanos. Desde el punto de vista genético la acumulación de información sustenta los mecanismos de adaptación; desde el punto de vista cultural la acumulación permite el desarrollo de la ciencia y la técnica, de las instituciones, de las formas artísticas y del lenguaje mismo. Esta distinción está detrás de los modos en que la información se registra, que remite a los modos de la memoria y su relación con los soportes mediáticos (ver Flusser, 1990). Esta es la razón por la cual la piedra angular de una crítica práctica de la comunicación está en el reconocimiento de la complicidad entre los procesos de comunicación y los procesos de memoria.

Para Flusser hay una diferencia fundamental entre una comunicación “natural” y una “cultural”, lo cual explica las diferencias entre las modalidades de almacenamiento y acumulación de información. Siguiendo a Harold Innis, podemos decir que cada medio de comunicación, cada tecnología de transmisión e inscripción, está asociada a sistemas de poder o, como indica el teórico, “monopolios u oligopolios del conocimiento” (2008), que determinan los códigos de relación que derivan de la incorporación de una tecnología particular en la sociedad. La crítica práctica de la comunicación se instala en la perspectiva cultural de la comunicación y las relaciones de poder que rodean al contenido mediático. Tiene el objetivo de desafiar los oligopolios del conocimiento a partir de renovar el uso de los medios, de generar interferencias en el entorno tecno-mediático desde la producción de sentido anclada en los medios de comunicación.

Para comprender la crítica práctica como producción de sentido hay que subrayar que la comunicación humana tiende a emerger como lo que Vilém Flusser llama una “segunda naturaleza” que nos orilla a “olvidar nuestra ‘primera naturaleza’ (el mundo significado)” (2002, p. 4). La comunicación cultural para Flusser es lo que yo denomino un doble posicionamiento sobre la tendencia entrópica del universo. En otras palabras, la producción cultural depende de 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 —un tiempo-espacio significativo—. 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 de resistencia, un acto por medio del cual como seres humanos contrarrestamos el absoluto sinsentido de nuestra existencia. Es gracias a la comunicación que podemos sentirnos tan especiales, nombrar de forma poética nuestras experiencias, encontrar sentido en el vacío. Este mundo significado es la “humanidad de la

humanidad”, en términos de Edgar Morin (2009): el corpus civilizatorio que se nutre de nuestra producción y acumulación incesante.

Dicho carácter acumulativo de la comunicación humana traza un primer vínculo, hasta cierto punto evidente, con los procesos de memoria. Definir la memoria es quizás tan complicado como definir la comunicación. Aquí la entiendo, en primer lugar, como una facultad encarnada, individual, que sólo después de reconocerse en la intimidad se entreteje con la memoria compartida de una comunidad particular. Aquí entiendo, también, que la memoria es distinta a la historia (Nora, 1989), y que es el principio de toda comunicación (sin memoria, no hay lenguaje). Si tomamos una definición por demás simple propuesta por el mismo Flusser, para quien la memoria es en esencia “el almacenamiento de información” (1990, p. 397), entonces hay que distinguir, así como ya lo hice con la comunicación, entre una memoria “natural” y una memoria “cultural”. La segunda es mucho “más limitada” y “menos confiable” que lo que Flusser refiere como “memoria genética” (p. 397). Lo es porque es caprichosa y volátil, sus artefactos son erráticos y cambiantes, además de que están sujetos a regímenes de poder específicos, a la destrucción por catástrofes sociales o naturales, a la erosión de la materia y de los símbolos.

En esta discusión la memoria es, en su sentido más amplio, la facultad que, a partir de cruzar experiencia e imaginación, nos permite acumular esta información e identificarnos como parte de un tiempo y un espacio, de una época y de una comunidad o sociedad particular. No sólo eso, sino que además nos permite relacionar nuestra posición con el resto de los resquicios o escombros de nuestra experiencia, al ser ésta una minúscula huella en el monstruoso caminar de la humanidad. Gracias a la memoria nos reconocemos humanos.

A partir de lo dicho hasta el momento, la comunicación humana se relaciona con la memoria en tanto que la comunicación es el principal motor de producción y acumulación de información que permite a los seres humanos, individuos y comunidades relacionarse entre sí y construir sociedad *hacia adelante*. Con el *hacia adelante* anterior invito aquí

a concebir a la comunicación humana como una máquina del tiempo, un aparato humano capaz de proyectar la acción humana más allá de un momento determinado, en complicidad con la memoria. Un aparato que recurre de manera constante al pasado (a partir de los códigos compartidos, de los consensos significantes, de los acuerdos sobre lo que se puede o no decir, de los lenguajes y tecnologías disponibles, de los mensajes imaginables) para proyectar la acción humana hacia el futuro (para poder imaginar el futuro como un terreno posible).

En esta construcción *hacia adelante* no hablo sólo de una concepción lineal del tiempo, propia de las sociedades occidentales, ni tampoco de un entendimiento postindustrial del progreso como principal impulso del ser humano. Me refiero más bien a la capacidad del ser humano de proyectar su acción hacia objetivos concretos que son tanto la satisfacción de necesidades básicas como la satisfacción de las necesidades, digamos, *cosméticas* que definen nuestra existencia caprichosa como seres de *naturaleza doble*. Éste *hacia adelante* asociado a la acumulación supone reconocer la duración bergsoniana como un componente central de la comunicación humana, que, además, está en complicidad con la realidad material de nuestra existencia corporal (Bergson, 1988).

Para la teoría de Flusser y para la propuesta aquí desarrollada, la comunicación humana, en complemento al aspecto acumulativo, presenta un aspecto productivo (2013, p. 52). Dentro de los entornos culturales, la comunicación deviene en producción de información nueva a partir de un método sintético que emerge de dinámicas dialógicas entre los actores participantes de dicha comunicación. Esto es, la comunicación como práctica constante entre individuos y comunidades, gracias a la acumulación, produce estructuras de sentido que permiten la instauración de discursos dominantes sobre los que se yerguen las sociedades y sus instituciones, concordantes con los oligopolios del conocimiento que ya cité de Innis. La acumulación, además de estar en el origen de la conformación discursiva, permite la perpetuación de dichas estructuras significantes. Para Flusser, las sociedades occidentales a finales del

siglo xx privilegiaron la reproducción discursiva sobre la producción dialógica (p. 53). En otros términos, desde la modernidad tardía las instituciones y agentes de poder han dependido de las dinámicas de acumulación para perpetuar valores sociales, económicos y políticos, al limitar, ya sea directa o indirectamente, los terrenos de producción de un sentido renovado desde donde reimaginar las estructuras de poder que nos sujetan. La crítica práctica de la comunicación se inspira en esta necesidad de producir discursos ante una situación global de crisis o lo que Guy Debord ha llamado un mundo enfermo (Debord, 2006). El enfoque productivo es el pilar operativo de la crítica práctica que propongo, producción que a su vez depende del estudio y dominio de las herramientas tecnológicas al alcance en determinado momento histórico, como expondré más adelante.

Para la crítica práctica de la comunicación, la enfermedad del mundo es en gran medida una enfermedad del lenguaje. En esta investigación retomo autores como Franco Berardi, Michel Butor, Paulo Freire y Judith Butler, quienes hablan desde distintos ángulos sobre esta contaminación de la expresión humana por el sistema económico. Berardi (2004) ha referido a una “máquina tecnolingüística” que supedita la expresión humana al lenguaje financiero, sometiendo así la autonomía y la expresión (Berardi, 2002, 2014, 2017). Desde la perspectiva de Butler (1988), nuestro uso del lenguaje se encadena con sistemas de silenciamiento en tanto que la “censura es una forma productiva del poder: no es algo meramente privativo, es también formativo” (p. 219). En otras palabras, la censura es constitutiva de la identidad. Esta represión, lejos de operar sólo por medio del control físico o policíaco, está también instalada en el estatuto mismo del ser, al manifestarse en formas de autocensura, en un silencio voluntario y cómodo que asumimos en nuestras rutinas y relaciones institucionales. Según el escritor francés Michel Butor (2012), “vivimos bajo la obsesión del lenguaje monetario” (p. 97), donde el “lenguaje del banco es una especie de cáncer, de virus; tenemos que encontrar anticuerpos, vacunas. La poesía nos los proporciona” (p. 100). Esta fe en la poesía la comparte

Berardi al afirmar que “la poesía es el exceso del lenguaje” (p. 195), y por lo mismo, nos permite desafiar el dominio de la máquina tecnolingüística. Sigue que el impulso poético, como se aclarará a lo largo de estas páginas, es uno de los pilares de la crítica práctica de la comunicación.

En complemento al impulso poético, la crítica práctica de la comunicación se articula sobre un frente pedagógico. Esto es natural si nos remitimos al carácter formativo del ejercicio del poder, como sucede por medio de la censura y la imitación de patrones de comunicación. La formación de individuos y grupos, al ser la educación uno de los escenarios principales de este proceso siempre inacabado de realización humana, está infectada también con un malestar voraz heredado del sistema bancario (Freire, 1970, 1996). Si podemos decir que vivimos en un estado de excepción como paradigma de gobierno (Agamben, 2005) que, en países como México, cobra uno de sus rostros más sórdidos en sistemas claros de necropolítica o política orientada a la muerte, entonces uno de los retos más grandes está en los espacios de formación. La crítica práctica de la comunicación atiende a estos rasgos destructivos de la sociedad contemporánea por medio de un posicionamiento “excesivo” frente a la comunicación, para usar el calificativo de Bifo (2002), un exceso que se resiste a las tendencias de destrucción de la vida de los sistemas contemporáneos. Para lograr lo anterior, esta crítica propone una apropiación activa de los medios que usamos para comunicarnos, una apropiación que lleve a los límites las convenciones que soportan el necrosistema en el que estamos atrapados, necrosistemas donde la producción de sentido está por igual contaminada.

“Los humanos son diferentes de todos los seres conocidos en tanto que adquieren información, la almacenan, la procesan y la transmiten a futuras generaciones”, nos dice Flusser, una tendencia “antinatural” que con la llegada de lo que él llama “la memoria electrónica”, podemos mirar desde una distancia crítica y evaluar sus implicaciones (1990, p. 399). A esta capacidad propia de nuestro entorno material apelo también con mi propuesta de crítica comunicativa, ya que es indispen-

sable localizarnos en la curva tecnológica para poder incidir en el curso y peso del valor de nuestra expresión en este mundo enfermo. Dicha perspectiva implica reconocer que tanto la comunicación como la memoria están en estrecha implicación con la evolución de la tecnología. La segunda naturaleza ya citada, en gran medida, se construye sobre esta realidad material e ideológica implicada en el desarrollo tecnológico. Este aspecto lo abordaré en la tercera sección de este artículo, antes ahondaré en las implicaciones de la dualidad producción-acumulación como bucle constitutivo de la comunicación humana. Lo haré con la propuesta del archivo como un territorio de desarrollo de esta crítica práctica de la comunicación.

208

EL ARCHIVO EN DERRUMBE O EL CAMPO DE LA PRÁCTICA CRÍTICA

Si bien en su teoría de la comunicación Flusser no aborda a profundidad el tema del archivo, me parece que es un aspecto central de la condición acumulativa de los procesos de comunicación humana y su relación con los procesos de memoria. Además, el archivo es uno de los elementos centrales de la comunicación por su relación con los medios tecnológicos que tenemos al alcance, es el archivo el terreno resultante de los soportes que usamos los humanos para producir y perpetuar los discursos que sostienen a nuestras sociedades. Entonces, en un momento inicial, defiendo que la discusión sobre el archivo es necesaria para una crítica práctica de la comunicación, en tanto que vincula los rasgos acumulativos de la comunicación con los aspectos productivos y sus implicaciones tecnológicas.

Aquí entiendo a la historia desde su perspectiva lógica (secuencia de hechos) así como desde su perspectiva narratológica (narración de los hechos). Elizondo se sitúa en la primera de las dos para proponer un estudio de la historia con perspectiva comunicacional basado en la tríada conformada por medios, medio e historia (Elizondo, 2014). Sin embargo, aquí reconozco tanto el aspecto lógico de la historia (el acon-

tecer humano como conjunto de sucesos), como el narratológico (el sentido de ese acontecer en los discursos), puesto que ambos rostros de la historia permiten situar la relación entre comunicación y memoria, planteada hasta este momento como un asunto de poder y de creación/acumulación discursiva. La distinción anterior evoca la disertación de Pierre Nora al afirmar que la aceleración de la historia ha erradicado el lugar de la memoria, al convertir toda memoria (dimensión encarnada) en un archivo histórico (Nora, 1989, pp. 7-8). La propuesta de la crítica práctica de la comunicación permite revisar esta hipótesis a partir de reinsertar la memoria en el acto de apropiación tecnológica, razón por la cual se reconocen las dimensiones tanto factuales o sucesivas de la historia como la narratológica y política. Esto no implica desechar el modelo propuesto por Elizondo, ya que me permite continuar con la discusión inaugurada en la sección anterior al distinguir entre el medio, como aquel escenario donde sucede el acontecer humano, y los medios, como las tecnologías disponibles a partir de las cuales se generan registros de ese acontecer, con múltiples finalidades, desde múltiples perspectivas, que, entre otros sitios, encuentran un lugar en el archivo. Asimismo, la propuesta de este autor reafirma la complicidad entre comunicación y memoria al trazar un vínculo entre producción mediática y construcción histórica.

209

Los medios de comunicación presentan entonces las posibilidades materiales para generar registros que narren el acontecer humano. Estos registros, en la forma de documentos de diversa índole según su soporte mediático, se articulan en sistemas de relaciones particulares que podríamos denominar “el archivo”. Para Foucault, el archivo es todo el “conjunto de enunciados (acontecimientos, por una parte, cosas por otra)” (2002, p. 219), este conjunto es un “volumen complejo en el que se diferencian regiones heterogéneas”, sistemas que reflejan el “espesor de las prácticas discursivas” (p. 218). La heterogeneidad del archivo permite, además, diferenciar regiones de poder, zonas donde disputamos la significación de lo histórico desde actos de memoria (que no son otra cosa que actos de comunicación); en términos del aparta-

do anterior, hablo aquí de una tensión entre las dinámicas de producción-acumulación de sentido sobre el acontecer histórico de individuos y sociedades.

210 Al intentar una definición del archivo, Foucault señala que es “lo que hace que tantas cosas dichas, por tantos hombres desde hace tantos milenios, no hayan surgido solamente de las leyes del pensamiento, o por el solo juego de las circunstancias (...) pero que han aparecido gracias a todo un juego de relaciones que caracterizan propiamente el nivel discursivo” (p. 219). Podríamos decir, a partir de Foucault, que el archivo es el horizonte del discurso. La definición de archivo propuesta por Foucault, además, guarda una relación estrecha con la definición de comunicación de Flusser que reconoce un bucle retroactivo entre acumulación y producción discursiva. Lo anterior nos permite confirmar que la relación entre comunicación y archivo es indisoluble.

En consecuencia, el archivo no está compuesto sólo de los soportes materiales o la memoria material de la humanidad, sino también por lo que llamaré soportes imaginarios propios de la cultura inmaterial que vincula individuos y comunidades en todos los rincones del globo. El archivo “constituye ‘la arquitectura de la memoria’ dentro de la cual nos encontramos y nos reapropiamos de lo que permanece del pasado en el presente y donde preservamos el presente como futuro pasado” (Giannachi, 2016, p. 60). Tanto desde su aspecto material como desde los paradigmas de uso asociados a la tecnología, el archivo ha evolucionado a lo largo de la historia hasta convertirse, con la tecnología digital, en un dominio vinculado con los aspectos más íntimos de la vida humana (ver Giannachi, 2016).

La arquitectura de la memoria a la que refiere Giannachi se corresponde con los dispositivos discursivos que constituyen el sistema de enunciados del archivo. Agamben va un paso más allá al afirmar que el archivo traza los márgenes que “circundan y limitan todo acto concreto de habla”, en el que la arqueología es la investigación del “sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho en todo acto de habla, entre

la función enunciativa y el discurso en el que se ejecuta, entre el afuera y el adentro del lenguaje” (1989, p. 38). Esta dualidad, que se conecta con los sistemas de poder asociados al lenguaje ya comentados en el apartado anterior (ver Butler, 1988, Berardi, 2002), nos obliga a hablar de las formas en que la comunicación se articula como una práctica que refleja los sistemas de poder vigentes. Para Agamben, opuesto al archivo y en relación con la potencialidad expresiva de un individuo, se encuentra el testimonio: un sistema de relaciones entre “lo decible y su existencia, entre la posibilidad y la imposibilidad de habla” (p. 39). Sugiero que, por tal tensión irremediable entre expresión y silenciamiento, es en la comunicación donde el poder emerge, casi como una serie de síntomas, como brotes de las enfermedades que padece nuestra sociedad, por lo cual el testimonio también es susceptible de inscribirse en los horizontes del archivo.

211

Dicho esto, para esta crítica práctica que busco articular, el testimonio puede insertarse en el archivo mismo en tanto su posibilidad de transformarse en documento. De manera semejante, la contraposición de Diana Taylor (2005) entre archivo y repertorio, al ser este último el conjunto de prácticas encarnadas que definen la vida cultural de las comunidades, es útil para la crítica práctica que propongo sólo como una distinción discreta (es decir, para identificar dónde y cómo se despliega el repertorio cultural), pero cuya diferenciación no opera en lo continuo en tanto el repertorio termina por formar parte del archivo, en especial si asumimos que en el “sistema de enunciados” de Foucault caben también los gestos, las danzas u otras manifestaciones corporales. El repertorio, en otras palabras, revela también una serie de posibilidades-imposibilidades expresivas que hablan sobre la capacidad humana de producir y acumular significado, propia de la comunicación como la he descrito en este texto. Así, el repertorio y el testimonio son modalidades del archivo, o mejor dicho, son modos de relación con el universo del archivo entendido como esta gran arquitectura de la memoria. Tales modalidades, como el resto, están sujetas al sistema de relaciones que determinan los horizontes de la expresión (de

lo enunciable y lo que no lo es, de lo recordable y lo que no lo es, de lo imaginable y lo inimaginable).

Como es bien sabido, Derrida (1995) revela la importancia de la discusión sobre el poder al hablar del archivo, lo hace desde el inicio de su *Mal de archivo* cuando nos remite a la etimología del término: *arkhé*, que implica hablar de comienzo o principio, pero también de mandamiento u orden de legalidad. En este sentido, este doble orden del archivo conlleva reconocer las dos acepciones de la historia de las que hablé al inicio de este apartado: el orden de los acontecimientos y el orden del discurso sobre el orden de los acontecimientos. El segundo orden, el de narración de los acontecimientos supone un aparato de comunicación de la historia, que tiene que ver con la triada medios, medio e historia en la propuesta de Elizondo (2014). Este aparato es lo que identifico con “la arquitectura de la memoria” a la que hace referencia Giannachi.

212

La arquitectura de la memoria es un aparato en sí mismo que combina la acumulación y la producción, el registro y el descarte, el recuerdo y el olvido como mecanismos centrales de la vida de los individuos y las comunidades. En el seno de estas tensiones, los agentes y fuerzas de poder, que podemos identificar con la conformación de instituciones y con fuerzas invisibles que permean nuestra producción de sentido y consumo cultural, es donde se establecen los órdenes de valor que rigen los procesos de acumulación y producción discursiva de la comunicación. En otras palabras, los dos poderes centrales del archivo parten de su relación con la noción de *principio*: el archivo invita a recorrer genealogías sobre la historia de los individuos y las sociedades, por un lado, y por el otro, nos indica cómo debemos comportarnos en una u otra situación (principio de acción, establece los referentes). Puesto de otro modo, el archivo no sólo nos permite mirar hacia nuestros orígenes, no sólo nos conduce a un hipotético principio histórico (el nacimiento en el caso individual, la fundación de las naciones en el caso de los países, la formación de la Tierra desde la perspectiva de la historia geológica), sino que el archivo también es principio en sí mismo: el archivo, según el paradigma tecnológico en curso, se instala como

principio de narración histórica, como ley que nos indica qué y cómo debemos recordar, qué y cómo podemos comunicarlo.

Por estas razones, Ariella Azoulay resalta la importancia del archivo para la vida en comunidad al afirmar que “presenta elementos de nuestro mundo común”, al mismo tiempo que “conserva aquello que nos permite moldearlo distintamente, de nuevo, en común” (2014, p. 33). En otras palabras, el valor del archivo radica en que cada documento archivístico está “depositado en representación del público, por el público y por consiguiente no [puede] ser apropiable por una sola persona o grupo” (p. 19). Con estas ideas, Azoulay sugiere que el sistema de relaciones que definen al archivo es el sitio donde la comunidad se hace posible. Este aspecto fue algo que ya identifiqué en una investigación anterior con los medios de comunicación (Martínez Zárate, 2009), donde afirmo que los medios son ese terreno donde lo público se hace público, de ahí el vínculo indisoluble entre medios, archivo y construcción de comunidad. En esta investigación analicé el uso de los medios digitales y las formas de representación por Barack Obama, en lo oficial y en lo extraoficial, en los medios de campaña y gubernamentales, así como las narrativas de productos de entretenimiento y diseños de artistas independientes que trabajaron con la imagen de Obama durante la elección presidencial de 2008, la toma de posesión y sus primeros meses de gobierno en 2009. En ese entonces, sostuve la idea de la circulación mediática como terreno de *publicación* de lo *público*, que en esta discusión hace eco en cuanto que la puesta en común de los registros (y el acto de generación de registro, que en los medios digitales coincide muchas veces con el momento de su circulación), conforma un archivo vivo a partir del cual las comunidades confirman, reafirman y transforman aquellos vínculos sobre los que se yergue la identidad.

Al ser el archivo un territorio de disputa, Azoulay afirma que estamos habituados a una violencia constituyente que instala un orden de las cosas como ley (p. 73). Siguiendo a Derrida, Azoulay sugiere que “el mal de archivo desafía la norma en que se encuentra la base de cómo el poder soberano define los documentos de archivo” (p. 20). A partir

de esta lectura del texto de Derrida, Azoulay dice que “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” (p. 20). Esta incompletud del pasado inspira la propuesta de Azoulay de una “historia potencial”, quien al analizar la constitución del estado de Israel y el desplazamiento de la población de Palestina, sostiene “que esta serie de reiteraciones [propias de la violencia constituyente] puede ser interrumpida solamente a través de una nueva forma de relación” entre los actores de la historia, una que “ayuda a que uno vea esta nueva forma de relaciones como una posibilidad real” (p. 68). Esta posibilidad, que no es sino “un nuevo modelo para la escritura de la historia” (p. 59), se relaciona con la potencia expresiva de los actos de habla testimoniales que Agamben contrapone con el archivo. El archivo puede interpretarse, entonces, como un territorio sujeto a intervención y re-imaginación perpetua, y la historia como un proceso siempre inacabado que no sólo puede sino que debe narrarse una y otra vez desde múltiples sitios.

La crítica práctica de la comunicación reconoce que la comunicación humana está relacionada con los procesos de memoria, a su vez insertos dentro de las dinámicas de poder que rigen los actos de habla o lo que llamaré los sitios de enunciación posible, son estos los espacios-tiempos de la expresión humana que están al alcance para un agente en un momento determinado de la historia. A estos sitios de enunciación posible antepongo, también, lo que llamo sitios de imaginación posible, que son esos espacios no de expresión sino de proyección interna que posibilita a su vez la recolección y la expresión, los cuales dependen del estado del archivo, de la condición del registro histórico y de las posibilidades de activación de la memoria. Los sitios de enunciación son los lugares desde donde, a partir del bagaje que sostienen nuestros imaginarios, los seres humanos somos capaces de producir imágenes mentales sobre los distintos tiempos de nuestra experiencia (los tiempos vividos, los tiempos potenciales). En el vínculo entre si-

tios de imaginación y de enunciación se entretajan la experiencia y la expresión como vehículos de la existencia humana, transportes de ese estar en relación con el exterior, con el otro. La crítica práctica de la comunicación opera a partir de una revisión exhaustiva de estos sitios de enunciación e imaginación posibles por medio de una labor arqueológica, de cuestionamiento e intervención del archivo; una labor de exploración, indagación y cuestionamiento de las leyes del archivo y los medios documentales que lo hacen posible, leyes que son las que nos indican qué recordamos-olvidamos y cómo recordamos-olvidamos, qué comunicamos de lo recordado y lo olvidado.

Con anterioridad, a estas tensiones entre lo recordable y lo que escapa al recuerdo (o el horizonte de visión de la memoria), las he explorado desde la dicotomía entre lo ministerial y lo misterioso (Martínez Zárate, 2016a, 2016b), dicotomía que construyo a partir de una lectura de la *Poética del cine* de Raúl Ruiz (2000). Esta dicotomía resume bien lo expuesto hasta el momento. Por un lado, el Ministerio de la Memoria corresponde a las formas institucionales de instalar el recuerdo; o en términos más simples, la memoria oficial. Las modalidades ministeriales de la memoria no sólo establecen las reglas escritas dentro de los archivos del estado, también son responsables de instaurar por medio de la comunicación directa e indirecta de códigos, mediante la producción y, sobre todo, acumulación de discursos, paradigmas de acción que definen los sitios de enunciación e imaginación posibles para un individuo en un momento dado. Se pone el énfasis sobre la acumulación puesto que el Ministerio, por naturaleza, resiste al cambio. En este sentido, el Ministerio suele oponerse a la tendencia creativa o productiva de la comunicación, para resaltar la perpetuación de patrones y relaciones de poder que definen los horizontes de posibilidad de la expresión e imaginación humanas.

El Misterio de la Memoria es ese espacio indefinido, las zonas oscuras que escapan al Ministerio. Lo anterior reverbera con la idea de historia potencial de Azoulay, para quien es necesario localizar, así sea necesario producirlas, aquellas “imágenes faltantes” (p. 15), las

zonas que escapan a la representación. En otras palabras, hay en Azoulay la propuesta de un “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” (p. 20). En este espacio opera la crítica práctica de la comunicación, en la reivindicación del misterio como vehículo de conocimiento y, más todavía, como una condición del descubrimiento. Este misterio, hay que decirlo, no se parece tanto a los dogmas de fe de la iglesia. Si acaso, se asemeja a la vida de los místicos religiosos. Es una búsqueda, en esencia, por la humanidad.

216

La crítica práctica de la comunicación nace de la convicción de que por medio del trabajo revolucionario al que remite Azoulay, por medio de intervenciones al archivo como ese palacio inmenso de la memoria del mundo, mediante una complicidad productiva con los procesos de conformación histórica podemos, si no redirigir, sí re-imaginar el horizonte discursivo que define el archivo humano, construir una historia potencial que brinde explicaciones alternativas sobre nuestros modelos de vida y que ofrezca las bases para la construcción de mundos posibles. Las intervenciones al archivo me permiten hablar de éste no como un sitio único, sino más bien como un acontecer: en ese caso, además de un palacio (correspondiente al Ministerio), el archivo sería un carnaval, un lugar donde el poder se manifiesta, pero también donde el poder puede ser revertido. El archivo es un espacio de performatividad: un espacio, en principio, de consulta de lo dicho hasta este momento, de lectura de los discursos existentes, también, más determinante para mi propósito, un terreno desde el cual imaginamos todos los discursos posibles. Incursionar en el misterio de la memoria, desafiar las imposiciones ministeriales, supone trazar fracturas en la configuración de las relaciones del archivo, producir nuevas relaciones por medio de actos comunicativos entre documentos, testimonios y gestos del repertorio. La crítica práctica de la comunicación, en última instancia, reivindica el misterio en aras de trabajar con sitios de enunciación e imaginación

posibles. En los siguientes apartados trabajaré sobre los aspectos de esta comunicación productiva.

ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS Y ARTE MEDIÁTICO: FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DE UNA CRÍTICA PRÁCTICA DE LA COMUNICACIÓN

Regreso a la definición brindada al inicio de este artículo, en la cual Flusser afirma que la comunicación humana es una “técnica artística”. ¿Cuáles son las implicaciones de dicha afirmación? Para él, “la comunicación humana es un proceso artificial. Depende de técnicas artísticas, de invenciones, de herramientas e instrumentos, es decir, de símbolos ordenados en códigos” (2002, p.3). Dicha artificialidad exige un dominio del aspecto tecnológico, así como los códigos asociados al dominio de los artefactos. La crítica práctica de la comunicación, para poder incursionar en el archivo e intervenirlo, requiere de un dominio tecnológico. En este sentido, la arqueología de los medios y el arte mediático representan dos caminos metodológicos para desafiar las relaciones ministeriales del archivo. La arqueología de los medios y el arte mediático (o *media art* en inglés) son dos caminos disciplinares que han entrecruzado rutas sin una dirección clara. Antes de comentar la pertinencia de ambas para la crítica práctica de la comunicación, procuraré un esbozo del entendimiento que aquí asumo de cada uno de ellos y la relación que identifico entre ambos dominios del trabajo con los medios de comunicación.

La labor de la arqueología de medios es un trabajo de memoria. Esta memoria es una memoria aplicada a la tecnología mediática y su desarrollo, práctica que constituye la esencia del arte en medios como una labor arqueológica, como explicaré más adelante. De acuerdo con Huh-tamo y Parikka (2011), el interés, la pertinencia y hasta cierto punto, el auge de los estudios sobre arqueología de los medios se explica a partir de la explosión de los “nuevos medios”, que son estudiados muchas veces sin las consideraciones históricas necesarias (p. 2). Sucede que la

labor arqueológica en los medios puede precisarse como un trabajo que estudia las relaciones que han definido la evolución de los medios de comunicación a lo largo de la historia humana.

La arqueología de los medios no corresponde a un campo definido. Desde los 60 hasta los 90 se presentaron estudios que abordaban aspectos como el sonido o el cine desde una perspectiva arqueológica y otros que lo hacían sin definirlo como tal (es el caso, por ejemplo, del mismo McLuhan). Sólo en épocas recientes se han articulado como una perspectiva “metodológica”, diría yo, al estudio de la arqueología de los medios. En este sentido, hay un enfoque historicista y hasta cierto punto un nuevo posicionamiento frente a la historia en la arqueología de los medios como campo de estudio. La perspectiva crítica ha estado presente en estos nuevos acercamientos a la historia de la comunicación humana desde sus artefactos, en sintonía con el estudio de la comunicación desde su relación con las estructuras del poder que he intentado esbozar hasta este punto.

La arqueología de medios se inscribe en los horizontes de posibilidad de la enunciación y la imaginación, es decir, guarda una estrecha relación con las condiciones de la comunicación y de la memoria de mi propuesta teórico-práctica:

Los medios no sólo están relacionados con la institución de la modernidad. Se manifiestan también en las narrativas de los locos, en visiones religiosas, teorías sobre la psique y el cuerpo, y otros asuntos recurrentes asociados con la modernidad tecnológica. Pero el término *medios imaginarios* no sólo hace referencia a la imaginación humana como sitio para modelos fantásticos de comunicación. También puede significar extensiones de la noción de los ‘medios’ en las teorías de la mente y del cerebro. Los medios son en este sentido una reserva para tácticas y técnicas para manipular a los humanos y su cultura (Huhtamo y Parika, p. 25).

Lo anterior refuerza la idea de que con todo avance tecnológico, con todo dominio técnico hay implicaciones ideológicas, un eco discursivo

asociado a ese uso tecnológico, así como una serie de implicaciones inmateriales y otras extra-institucionales.

La crítica práctica de la comunicación debe compenetrar en la historia de la tecnología de comunicación con la finalidad de diseñar intervenciones al archivo que sean capaces de producir significado en entorno de crisis y represión como los que vivimos en la actualidad. En este esfuerzo resulta necesario trabajar con los “medios imaginarios” de la cita anterior o inclusive con “máquinas imaginarias” (ver Kluitenberg, 2011), máquinas que partan de las posibilidades del panorama técnico asociado al arte humano de la comunicación y lleven al extremo sus límites técnicos y narrativos, un esfuerzo que concuerda con el poder desafiante que otorgan Berardi y Butor al lenguaje poético. Por esta razón, podríamos decir que el acercamiento de la crítica práctica de la comunicación no puede separarse del curso de la tecnología. Más todavía, cabe afirmar que la apropiación crítica de la tecnología es una condición de posibilidad de la crítica práctica de la comunicación.

En el apartado anterior establecí, a partir de Foucault y Agamben, que la arqueología explora los límites entre lo expresable y lo no expresable en su relación con las relaciones de poder y las posibilidades de esa expresión (los medios al alcance en un momento determinado de la historia). Ahora extendiendo esa noción en mi esfuerzo por hablar de arqueología de medios desde mi propuesta de crítica práctica de la comunicación a partir del trabajo imprescindible de Siegfried Zielinsky, quien más que una arqueología de los medios, propone una *anarqueología* de los medios. Si la arqueología, nos recuerda Zielinsky, evoca el origen (*archaios*) así como el acto de gobernar (*archein*), *anarchos*, por su parte, “es el *nomen agentis* de *archein*, y significa ‘la ausencia de un líder’, así como ‘la falta de restricción o disciplina’ (...) este método describe el patrón de búsqueda, y se deleita de los regalos de las verdaderas sorpresas” (Zielinsky, 2006, p. 27). Esta *anarqueología* implica también intervenir el archivo a partir de explorar sus misterios, adentrarse en sus zonas opacas, traer luz sobre las regiones oscuras producto de los velos del poder. Es un salto al vacío de la historia, una negación de las reglas

del Ministerio de la Memoria para, aunque sea por momentos, descubrir que otros mundos son posibles (que otros mundos se pueden imaginar, que otros mundos se pueden enunciar).

El trabajo anarquístico es una labor de observación crítica, la de un observador que está inmerso en el flujo de la historia, que se reconoce como parte de su dinámica y que se adentra en él sin temor a perderse. En esta línea de pensamiento, un componente central de la crítica práctica de la comunicación es su confrontación con los modos ministeriales, o mejor, su inmersión en los dominios del Ministerio para introducir en él lo misterioso. Lo anterior significa que el poder del Ministerio es inescapable, que uno debe, desde dicho umbral, intentar fracturar sus muros limitantes con la finalidad de inaugurar espacios de posibilidad, orificios que, por más minúsculos que sean, nos den la oportunidad de mirar más allá de las celdas ministeriales. Zielinski dice, sobre el anarquista:

Como un activista en el mundo, el observador endofísico está confrontado con dos opciones: contribuir a la destrucción del mundo o, por momentos fugaces, ayudar a transformarlo en un paraíso. Esto es también el mundo de los medios y el arte que está producido con y a través de ellos. Todas las técnicas para reproducir mundos existentes y artificialmente crear nuevos son, en un sentido específico, medios temporales (*time media*) (pp. 30-31).

La labor anarquológica, entonces, supone también una apropiación crítica de los medios técnicos al alcance. Si ya dije, a partir de Flusser, que la comunicación es una “técnica artística”, la labor anarquológica dentro del horizonte comunicacional implica el estudio de las técnicas y los aparatos con los que se ha trabajado a lo largo de la historia de la comunicación humana, desde el lenguaje escrito hasta las tecnologías de realidad virtual (¿qué no el alfabeto es la primera tecnología de realidad virtual?). Por esta razón, y en consonancia también con la potencia disruptiva de la poesía, la labor del artista en medios, cuya sensibili-

dad e inteligencia están volcadas al dominio técnico de los medios y su uso creativo, es también un pilar de la crítica práctica de la comunicación.

De acuerdo con la enciclopedia digital sobre cultura visual *Monoskop*, el arte en medios es utilizado por “proyectos artísticos que presentan los aspectos tecnológicos, estéticos, sociales, culturales, legales y políticos que forman parte de la emergencia de los nuevos medios” (2017). Esta lógica, si bien en el mundo del arte y los museos suele limitar el arte en medios a los medios digitales y electrónicos, en realidad no excluye tecnologías previas como el celuloide, la radio o el video. Por lo mismo, aquí propongo una re-lectura del arte en medios para hablar de manifestaciones artísticas que utilizan los medios de comunicación como basamento técnico y, más aún, de un arte mediático crítico, al ser éste el que revisa la función técnica de los medios y propone apropiaciones contrarias a la norma, usos limítrofes de la tecnología de comunicación; un arte que lleva las capacidades tecnológicas al extremo para abrir puertas a la imaginación y, por lo tanto, a la comunicación y a la memoria humana.

El arte en medios consiste, en términos generales, en la apropiación de la tecnología de medios con fines artísticos. Habría que trazar una línea, por lo tanto, entre el arte en medios y otras prácticas de apropiación tecnológica de los medios de comunicación que están, a su vez, relacionadas con el arte desde un ángulo y otro. Ésta es una labor indispensable, semejante a la realizada por Wilson al hablar de arte informacional (2002), pues todo arte está asociado a una tecnología que en algún punto fue emergente, desde el carboncillo hasta el cine (p. 9). Como señalan Daniels y Frieling (2005) el arte en medios, por su propia naturaleza multimedia, está soportado tanto en el paso del tiempo (*time-based*) como orientado al proceso mismo.

Esta demarcación no soluciona del todo los límites del arte en medios. Por ejemplo, ¿cualquier *película de arte* es manifestación de un arte en medios? No: sólo cierto tipo de práctica cinematográfica entra en esta categoría. ¿Cuál? Para la crítica práctica de la comunicación, la que

cuestiona los límites de los estándares del lenguaje cinematográfico. En este sentido, podría afirmar que el componente de orientación al proceso resalta también la inevitable dependencia a prácticas de experimentación. Lo anterior no significa, por supuesto, que el cine comercial, por ejemplo, no sea una práctica artística. Lo mismo sucede con la práctica sonora o el uso del video, con el arte interactivo o la narrativa digital. Hay arte también en los ejercicios periodísticos que recurren a la narrativa digital, lo hay en la factura de radionovelas. ¿Qué es, pues, lo propio del arte en medios? Desde la perspectiva que aquí defiendo, no es la emergencia o novedad en el medio mismo. Más bien, lo que es propio del arte en medios es la emergencia en la apropiación de una tecnología de comunicación, la novedad en los códigos de uso y el lenguaje aplicado por el artista al momento de efectuarlo. El arte en medios utiliza los medios de comunicación de maneras insospechadas, imposibles de contemplar por los estándares de la industria. En este sentido, como lo mencioné más arriba, el arte en medios es prominentemente experimental. Es experimental en lo técnico (su continente) y en lo narrativo (su contenido). En razón de esta experimentación, el arte en medios no está orientado a los productos sino a los procesos, como sugieren Daniels y Frieling. Las implicaciones de esta definición no son menores. Por ejemplo, si regresamos al caso del cine instalado en los procesos industriales, con dificultad podremos hablar de un trabajo orientado al proceso, al margen de que en el equipo haya quien esté interesado en el proceso como camino al conocimiento. Cualquier figura de producción industrial depende de la orientación al producto: son prácticas dependientes del consumo de las obras. En este caso, el arte mediático crítico al que apelo no niega la necesidad de exponer la obra, de acercarse a un público y encontrar espacios de exhibición, pero lo que privilegia en la creación artística es el proceso de experimentación con las posibilidades técnicas de un lenguaje particular. Este rasgo obliga al artista en medios a trabajar con la memoria cultural de los medios de comunicación, ya sea a través de la intervención directa e inserción dentro del discurso artístico o de manera indirecta a través del conoci-

miento de la historia de la técnica con la que trabaja. Por ello, el arte mediático es prominentemente arqueológico.

El trabajo arqueológico con la memoria de los medios de comunicación parece, entonces, una actividad performática cuando hablamos del artista en medios, pues, más que una serie de nombres y fechas, está compuesta por una serie de activaciones tecnológicas. Es performática en tanto exige su implementación, su puesta en práctica, su prueba. Por esta razón, el arte en medios es una práctica hermana de la arqueología de los medios, una práctica que tiende a una apropiación crítica de los medios de comunicación, así como a una resistencia de las tendencias del mercado, tanto en la producción de productos de consumo mediático, como en la obsolescencia de productos tecnológicos. Para Strauven, el arte en medios y la arqueología de los medios son “historia de los medios en la práctica” (2013, p. 74).

223

Para finalizar, el arte en medios es un arte tecnológico que además juega con los horizontes del tiempo. Para Gere (2006), los horizontes temporales del arte se han transformado con la llegada de los sistemas de computación en tiempo real. Este “arte en la era de los sistemas de tiempo real” (p. 2) supone también una reflexión constante sobre los espacios-tiempos de la experiencia humana. En este sentido, inserto en el contexto de la crítica práctica de la comunicación, el artista en medios permite revisar la historia mediática y proponer nuevos horizontes para los sitios de enunciación e imaginación a los que he hecho referencia con anterioridad. Si la comunicación se define por la tensión entre las dinámicas de producción y acumulación de discursos, entre la creación y perpetuación del sentido, entonces, tanto la labor arqueológica como la labor artística en medios de comunicación son dos fuerzas que nos dan la oportunidad de revisar los procesos de institucionalización del nivel discursivo, así como los soportes técnicos de su generación y almacenamiento, los mecanismos por medio de los cuales los individuos y las sociedades perpetúan las estructuras de sentido.

LA CRÍTICA PRÁCTICA DE LA COMUNICACIÓN
COMO MÁQUINA DE GUERRA

Deleuze y Guattari (1988), como parte de su *Tratado de nomadología* contenido en *Mil Mesetas*, plantearon las características de lo que llamaron “máquinas de guerra”. Las máquinas de guerra son máquinas abstractas (Raunig, 2008):

224

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 (p. 107).

La crítica práctica de la comunicación apela a esta posibilidad de ubicar una diferencia maquínica, un espacio de posibilidad desde el cual desafiar las fuerzas de este “capitalismo cognitivo” que, en los términos ya expuestos de Berardi, toman la forma de máquinas tecnolingüísticas que someten la expresión humana al sistema financiero. Las máquinas abstractas pueden ser, en términos de Deleuze y Guattari, máquinas de Estado, como son en muchos casos las máquinas tecnolingüísticas. Las máquinas de Estado, entonces, se relacionan con los dispositivos de poder que he comentado con anterioridad y frente a los cuales la crítica práctica de la comunicación busca posicionarse. Una de las particularidades de estas máquinas de Estado es que en la actualidad operan en complicidad con fuerzas privadas asociadas al poder del capital.

En la búsqueda de esta crítica, es indispensable reconocer que la existencia de una máquina de guerra no puede ser una existencia continua en el tiempo y en el espacio. Su emergencia será siempre discreta, limitada a un momento y un sitio determinados. No obstante, estos brotes maquínicos permiten trazar fisuras en los aparatos de poder o,

en términos más apropiados, *interferencias* en el fluir maquínico. Lo anterior se relaciona con la realidad en enjambre que define a la mecanósfera de la que hablaron Deleuze y Guattari:

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. Mecanósfera. (p. 522).

Lo anterior implica que la mecanósfera mantiene una estructura en red o rizomática. Por ejemplo, así como en Internet pueden viajar agencias disruptivas (*i.e. malware*), así también las máquinas de guerra pueden insertarse en el fluir maquínico y producir grietas, fisuras en los sistemas de producción y acumulación del sentido, fracturas en los Ministerios de la Memoria.

El mismo Flusser ha desarrollado una teoría de las máquinas que él relaciona con una teoría de la “tecno-imaginación” (2011), dedicada a entender las máquinas que desde la fotografía han alterado los modos de operación de la imaginación humana en un contexto de lo que él llama el dominio de lo “post-histórico”. Para Flusser, las máquinas son herramientas que “simulan órganos humanos con la finalidad de facilitar o amplificar sus funciones” (p. 197). De nuevo un eco con la teoría de los medios de McLuhan de los medios como extensión del aparato sensorial e inteligible del humano. En alcance a su definición de máquinas, Flusser asegura que “las máquinas pueden no servir para cambiar el mundo, sino para cambiar el significado del mundo. Tales máquinas simbolizantes se denominan *aparatos*” (p. 197). “Dar sentido”, continúa, “es la función más importante de los aparatos” (p. 197). Dichos aparatos constituyen el eje central de las dinámicas de producción y acumulación de discursos que he descrito con anterioridad, son además los vehículos de los Ministerios de la Memoria y la operación de los archivos. En el desarrollo de la investigación que sustenta la crítica práctica

de la comunicación, he identificado los aparatos simbolizantes de Flusser con las máquinas abstractas ideadas por Deleuze y Guattari y estudiadas también por Raunig; en particular con las máquinas de guerra como una forma específica de las máquinas abstractas.

Para Deleuze y Guattari, “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” (p. 422). Las líneas de fuga creadoras son el eje central de la propuesta aquí desarrollada. Lo anterior se debe a que “(...) 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, p. 58). En este sentido, la fuga creadora logra revirar la violencia constituyente propia de sociedades como la contemporánea.

El capitalismo cognitivo al que se refiere Raunig se organiza a partir de patrones de conectividad. Según Berardi, esta estructura basada en la conexión supone una interoperatividad, que en mi caso relaciono con la configuración interna de los Ministerios de la Memoria o las dinámicas instituyentes de perpetuación del discurso. La conexión se opone, según el mismo Berardi, a la conjunción como dinámica de organización social.

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 maquinal (...) los prepara para la interoperabilidad, para hacer interfaz (Berardi, 2002, pp. 154-155).

Esta distinción es crucial para la crítica práctica de la comunicación. La distinción entre conjunción y conexión la ubico en el centro de los procesos de producción y acumulación de discursos contenidos en la teoría de la comunicación de Flusser. En este sentido, hablar de conjunción y de conexión es hablar de los modos en que los discursos se producen y se almacenan; más todavía, de las maneras en las que los individuos y las instituciones se relacionan para producir y almacenar los discursos que dan forma a las sociedades. La interoperabilidad descrita por Berardi supone una falta de autonomía en relación con los sistemas de poder, algo que Raunig también define como una característica central del capitalismo maquínico.

227

El devenir-maquínico del capitalismo implica un proceso de obligación creciente y auto-obligación de las partes a participar. Este involucramiento imperativo, compromiso y auto-activación marca los enredos y valoraciones comprensivas en el capitalismo maquínico, sin fronteras claras entre recepción y producción (Raunig, 2016, p. 16).

Tal ambivalencia entre recepción y producción nos sitúa en un contexto de complicidad entre agencias individuales y agencias institucionales. Estas complicidades se articulan en cadenas conectivas de las cuales resulta imposible escapar, encadenamientos que se filtran en lo material por medio de candados institucionales, así como ataduras inmateriales que sujetan la expresión, candados que sujetan pensamiento, sentimiento y acción. Sin importar la presencia monstruosa del encadenamiento, existen casos efectivos de intervención, de resistencia creativa que en el contexto de esta investigación identifiqué con el diseño y despliegue de máquinas de guerra. Este diseño y despliegue de los artículos, a partir de una lectura de Morin (2005), con “estrategias” que involucran el estudio y dominio tecnológico propio de la arqueología de medios y el arte en medios, para arrojar máquinas a la mecanósfera (máquinas que en mi caso son piezas de arte mediático y activaciones pedagógicas) que permitan interferir con la imaginación de quienes se enfrenten a ellas.

La crítica práctica de la comunicación, entonces, a partir de la investigación técnica y la apropiación tecnológica, logra proponer dinámicas de conjunción que amplifiquen el efecto de las resistencias producidas más allá de los patrones conectivos del capitalismo cognitivo. Aun cuando la influencia de la conexión en las dinámicas sociales es prácticamente imposible de interrumpir en su totalidad, la crítica práctica de la comunicación supone que sí es posible generar intervenciones que en lo discreto sean capaces de producir formas de comunicación que se opongan a estas estructuras de poder que contaminan todos los aspectos de la vida contemporánea. Tal incidencia limitada se entrelaza con uno de los núcleos metodológicos de la crítica práctica de la comunicación, que es su orientación a los procesos y no a los productos, su enfoque en la experimentación y no la replicación de soluciones técnico-narrativas. En este caso, hay que complementar que este rasgo tecnológico se refuerza al situarse también como parte de una crítica discursiva: si lo que se busca es contrarrestar el peso del discurso, la crítica práctica debe cuestionar sus propios horizontes discursivos en todo momento. Esto es, la crítica práctica de la comunicación, más que proponer un discurso o una ideología en particular, depende de la desconfianza operativa no nada más de los principios ministeriales, también de sus propios principios, lo anterior en aras de un misterio o, en otras palabras, de una voluntad de descubrimiento que se confirma irrenunciable para la efectiva supervivencia de la crítica práctica de la comunicación.

En esta línea de pensamiento, sostengo que la crítica práctica de la comunicación está orientada al diseño de máquinas de guerra. Estas máquinas de guerra, no obstante, no son máquinas en su totalidad abstractas. Por el contrario, exigen algún modo de materialización u operacionalización. Con esto me refero a la apropiación tecnológica basada en la arqueología de los medios y en el arte mediático referenciados en el apartado anterior, también a la implementación de estas posturas críticas dentro de los espacios de formación en medios. Es importante notar que esta apropiación tecnológica no depende sólo del estudio de las técnicas para cuestionar el uso común de estos artefactos, así como

para proponer usos limítrofes de los mismos, sino para que también este uso limítrofe se vea reflejado en las propuestas narrativas que derivan de esta apropiación tecnológica.

Esta complicidad entre el componente tecnológico y el discursivo se instala en una de las distinciones capitales de los modos ministeriales: la separación casi automática de forma y contenido. En el mercado, en el periodismo incluso, es muy fácil separar uno y otro, mientras que desde la práctica artística esta distinción se vuelve más problemática. Esta diferencia no es superficial, se ancla en el centro de los modos de producción y su dependencia mercantil. Por ejemplo, hoy en día es común escuchar que “el contenido es rey”, cuando en realidad muchos de los productos que están al alcance o los medios populares (dirigidos tanto por agentes comerciales como por usuarios, como las redes sociales) lo que ofrecen no es en sentido estricto un contenido comprometido con procesos de investigación y articulación que reflejen la complejidad del mundo en el que vivimos. Por el contrario, como sucede en canales populares, hay una tendencia a sobre-estetizar y sobre-producir antes que a investigar e indagar, a *apantallar* por medio de la apariencia antes que a incitar el pensamiento con la argumentación o la narrativa. Aun así, estas iniciativas digamos “cosméticas” se venden como contenido. Esta tendencia, desde mi perspectiva, se debe en gran medida a la (falsa) distinción entre “forma” y “contenido”.

Si bien no entraré en detalle en esta discusión para no distraer la atención del objetivo central del artículo, además de que esta discusión está en desarrollo en la investigación al momento de redactar estas líneas, cerraré el punto anterior defendiendo la postura de la crítica práctica de la comunicación frente a la *forma*. Primero, esta postura admite que es imposible separar los contenidos que tienen los discursos de sus contenedores, los mensajes de los empaques técnicos y narrativos sobre los que estos contenidos navegan por el océano mediático. Por una parte, es lo que McLuhan sugirió con su famosa sentencia de “el medio es el mensaje” (1994), aunque mi propuesta va más allá al proponer una

taxonomía para poder hablar del arte mediático sin la trampa de dividir los medios técnicos, sus cualidades formales y las intenciones detrás de una expresión particular. Aquí la *forma*, entendida en el contexto de la crítica práctica de la comunicación como una manifestación mediática en cualquier soporte, depende de la compenetración de *contenido* y de *continente*. El continente está definido por las fronteras del contenido, que es el mensaje; fronteras perceptibles por el *sensorium* humano, derivadas de un uso tecnológico particular que se asocia con un estilo propio de los agentes creadores. Contenido y continente guardan una relación recíproca, uno y otro se definen mutuamente. Las máquinas de guerra que son objeto de la crítica práctica de la comunicación están dedicadas precisamente a la producción de estas *formas* de naturaleza doble.

La producción y perpetuación de estas formas, labor que puede definirse como la producción de resistencias e interferencias maquinicas en los programas de la maquinaria capitalista, debe insertarse en distintos ámbitos de la vida humana. Entre ellos, por supuesto, en las escuelas de comunicación. Así como existen individuos dedicados al estudio y la práctica del periodismo o al estudio de la comunicación política, la comunicación estratégica o la historia de las teorías de la comunicación, las facultades de comunicación se sirven de vocaciones artísticas y arqueológicas dedicadas al dominio técnico de los medios de comunicación. Estas vocaciones orientadas al estudio y apropiación crítica de la tecnología de comunicación brindan mucho valor a las comunidades de estudio y práctica, pues permiten renovar los entendimientos tradicionales de la comunicación al insertar dinamismo a partir de la práctica como un componente central de la investigación en medios.

EL ARTISTA EN MEDIOS DENTRO DE LAS FACULTADES DE COMUNICACIÓN

Para cerrar este artículo comparto una inquietud que acompaña mi *ocupación* desde hace varios años. No utilizo el término *ocupación* a la ligera,

evoco las ideas de quien en 2017 fue elegida la persona más poderosa del mundo del arte en la lista *Power 100* de la revista *Art Review* —Hito Steyerl—. Mencionar este “nombramiento” no es mero adorno estilístico, sino que ilustra uno de los ejes argumentativos que desarrollé en las páginas anteriores: el reconocimiento a Steyerl, según la página de la revista, se debe a su aporte de “el artista como teórico” / “el teórico como artista”. Tal dualidad puede a estas alturas identificarse con claridad como uno de los aportes de lo que aquí he defendido como una crítica práctica de la comunicación.

Steyerl (2014) distingue entre “trabajo” y “ocupación” al intentar definir la labor del arte en nuestros tiempos. Mientras el trabajo es un medio para un fin, la ocupación por lo general es un fin en sí mismo. Más aún, “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” (p. 109), algo que reverbera con el lenguaje bélico implicado en las máquinas de guerra. En otras palabras, la ocupación se debate entre el compromiso, la pasión y el ejercicio de la violencia. La ocupación, por lo tanto, es una forma muy pertinente para referir al trabajo del artista en medios y el arqueólogo de los medios desde la perspectiva del diseño de máquinas de guerra que define a la crítica práctica de la comunicación. Continúa Steyerl: “Las luchas en torno a la autonomía, y sobre todo las respuestas del capital a las mismas, están así profundamente arraigadas en la transición del trabajo a la ocupación” (p. 119). Tal transición refleja el paso, para Steyerl, de la economía fordista a la postfordista, una economía donde la inmaterialidad rige las relaciones de intercambio. En este sentido, el despliegue de una ocupación como un esfuerzo perpetuo de conquista permite desafiar las conexiones opresoras de la autonomía.

En mi caso, la ocupación se articula en tres ejes de acción: la investigación en medios, la intervención pedagógica y la práctica artística. Estas tres áreas conforman una tríada indisoluble a partir de la cual efectúo una ocupación crítica del mundo. Este establecimiento del sitio de enunciación e imaginación es casi un imperativo para el tipo de

proyecto que he esbozado en este espacio de reflexión. La inquietud expresa en este artículo es justo la configuración y reconfiguración entre estos tres dominios de acción —investigación, docencia, creación artística— como los tres componentes centrales de una propuesta de abordaje de la comunicación contemporánea.

Esta propuesta, de algún modo, continúa la tradición latinoamericana de la comunicación para el desarrollo (Ramiro Beltrán, 1993), por lo menos en dos aspectos. El primero de ellos, la inmersión de la producción del conocimiento en el contexto mediante proyectos específicos, como lo fueron las radios indígenas o el video comunitario, y que en mi caso se ha centrado en modelos híbridos de producción en proyectos como Ciudad Merced (2013), Tanta Luz (2015) o Santos Diablos (2015), así como el esfuerzo que he desarrollado como académico de tiempo completo en el Laboratorio Iberoamericano de Documental (<http://iberodocslab.org>). El segundo aspecto son las formas de resistencia y búsqueda de la autonomía, ya mencionadas en la noción de “ocupación” de Steyerl, que puedo identificar como una constante en las búsquedas teóricas y prácticas de Latinoamérica. En particular, el trabajo de Octavio Getino es de notable importancia, sobre todo su apelación por un Espacio Audiovisual Latinoamericano (Getino, 1996).

En esta línea, termino el artículo con una defensa del reconocimiento de la función práctica del artista en medios como una figura necesaria dentro de las facultades de comunicación, en compañía del investigador social, del filósofo de los medios, del periodista académico, entre otras figuras ya características de estos sitios de producción de conocimiento; algo que si bien en Europa, Reino Unido o Estados Unidos sucede con relativa mayor frecuencia, no es igual en México y otros países de Latinoamérica. Esta defensa responde, primero, a que el artista en medios tiene un compromiso técnico con la práctica comunicativa y con el dominio tecnológico, indispensable para la formación de estudiantes como productores críticos dentro de estas facultades. Por otro, introduce en el espacio académico modos alternativos de producción

del conocimiento, anclados en la práctica y asociados a la experimentación con tecnologías de medios, sobre todo cuando el campo de la comunicación es un campo prominentemente aplicado. Todavía más, la figura del artista en medios es capaz de moverse con mayor libertad entre “las fronteras académicas, las convenciones disciplinarias y las restricciones metodológicas” y de operar con más espontaneidad “en el ‘mundo real’ para hacer a sus conciudadanos conscientes o incluso críticos sobre los usos mediáticos en la vida cotidiana” (Strauven, p. 74).

Este potencial crítico del artista en medios está asociado a sus modos de apropiación de los aparatos, caracterizados por empujar los límites de las convenciones tecnológicas e introducir lógicas de producción alternativas. En esta aventura, como he intentado explicar a lo largo de este texto, el artista en medios ofrece códigos expresivos novedosos que abren espacios alternativos de conocimiento técnico y, así mismo, lecturas agudas del paisaje mediático contemporáneo.

A partir de lo anterior, el artista en medios es el protagonista de la crítica práctica de la comunicación. Esta crítica práctica no excluye otras áreas de la producción del conocimiento sobre la comunicación, sino que permite la inclusión de modos alternativos de producción del conocimiento que reconozcan la relación entre la práctica y la producción de conocimiento:

La producción de conocimiento y la práctica de conocimiento no son excluyentes, sino que están intrínsecamente vinculadas, entrelazadas, enredadas y en una relación discursiva, dialéctica posibilitada por medio de la mentalidad de la investigación artística —una mentalidad que invita a los practicantes a reconcebir estrategias pedagógicas y metodologías (Mistry, 2017, p. 45).

En consecuencia, la producción del conocimiento puede servirse de la práctica artística en medios como un camino metodológico. Cuando hablamos de comunicación, lo anterior cobra especial importancia pues es, antes que todo, una disciplina práctica que en la formación

universitaria exige el dominio de técnicas y lenguajes expresivos. En este sentido, la figura del artista en medios se convierte en un eslabón fundamental que complementa la conformación social de las facultades de comunicación y medios.

234

Como ya lo anticipé, la figura del artista en medios suele ofrecer un componente crítico sobre el papel de estos en la sociedad (Marchiori, 2013). Esto se debe a que la práctica del arte en medios demanda una apropiación crítica de la tecnología de comunicación (y, por lo tanto, ya sea directa o indirectamente, de la historia de la tecnología de la comunicación). Al mismo tiempo, el artista en medios fomenta cruces entre tecnología, ciencia y arte (Wilson, 2002), que en entornos académicos puede permitir la renovación de metodologías de investigación en comunicación. En este sentido, el artista en medios es una figura cercana al inventor de tecnología, quien constantemente empuja los límites de las condiciones materiales y simbólicas de los usos tecnológicos, todo con la finalidad de cuestionar la condición humana.

Este enfoque crítico constituye el giro particular de esta propuesta, más cuando consideramos el sitio de enunciación e imaginación del artista latinoamericano: “en una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado a una tensión creadora en su profesión” (Álvarez, 1988, p. 35). Estas palabras del cineasta cubano Santiago Álvarez extienden la búsqueda por la autonomía y la tradición crítica de los estudios sociales de la comunicación en Latinoamérica. Al mismo tiempo, resaltan lo que he establecido como un componente central de la crítica práctica de la comunicación: una práctica orientada a la producción crítica. La postura crítica, podríamos afirmar, es una exigencia de todo arte que pretenda estar a la altura de las circunstancias en un mundo en crisis, en consonancia con posturas de personalidades artísticas como las de Bertolt Brecht o Antonin Artaud, a quienes no da tiempo de estudiar aquí, pero cuya postura podría resumirla con las palabras del joven pintor mexicano Miguel Ángel Garrido, quien en una entrevista para un documental me dijo: “El camino de las artes es un camino de autodes-

cubrimiento y es un camino hacia lo humano, hacia ser cada vez mejor persona, porque te topas contigo mismo”.

En 1996, durante la *première* en Praga de su película *Conspirators of Pleasure*, Jan Svankmajer expresó lo siguiente:

Hay mucha gente, incluso en los círculos de expertos, que confunden el arte con un bastón mágico. En otras palabras, están convencidos que la labor del arte es educar, que el arte verdadero debe hacer mejor a la gente (...) si el arte tiene cualquier propósito es hacer al humano más libre, liberarnos de los hábitos de domesticación que nuestra civilización impone sobre nosotros desde niños (2012, p. 447).

235

La confrontación con uno mismo de la que devienen las piezas artísticas es resumible como una búsqueda de libertad, por ello el arte puede conducir también a la liberación de quienes se enfrentan con las obras. Esta precisión resulta indispensable para el justo posicionamiento del arte en el contexto de esta investigación educativo-artística. Conecta, además, las ideas entre la comunicación alternativa, la pedagogía crítica y las aspiraciones de una vida autónoma, puesto que se centra en especial en el proceso de creación como un proceso de transformación, y el consumo artístico como una extensión de este potencial transformador del arte. Más todavía, esta provocación sobre la domesticación en el pensamiento de Svankmajer remite aquí a los condicionamientos que enuncié a partir de autores como Berardi, Butler y Raunig, y en consecuencia, me permite afirmar que el arte es capaz de fungir como acto de resistencia a los encadenamientos de la expresión desplegados por el sistema mediático contemporáneo. El mismo Svankmajer ha afirmado que la mayor fuerza de corrupción de la imaginación infantil está localizada en agentes como Disney.¹ Así, en gran medida los actos de liberación conducen a actos de emancipación, no nada más de

¹ Martínez, Luis (2014). “Jan Svankmajer: Disney es el mayor corruptor de la imaginación infantil de la humanidad”. El Mundo. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/10/02/542c4915e2704eb7458b457f.html>

la expresión, sino también de la imaginación. Por estas razones, el arte en medios nos permite replantear de manera constante nuestros sitios de enunciación y de imaginación como mecanismos de autonomía.

236

Las ideas de Svanckmajer armonizan con aquellas de los movimientos latinoamericanos protagonizados por Santiago Álvarez o el brasileño Glauber Rocha, cuyo objetivo era contrarrestar el “raquitismo filosófico y la impotencia” (Rocha, 1965, p. 52) provocados por el “nuevo colonialismo”. Esta impotencia anticipada por Rocha está presente en el último estudio de Berardi (2017), para quien sólo una nueva comunidad de producción de conocimiento puede renovar también los horizontes de posibilidad delante de nuestra sociedad en crisis, una sociedad marcada por la impotencia y el condicionamiento totalitario de la libertad humana. En esta línea, la crítica práctica de la comunicación es una propuesta “revolucionaria”. De nuevo, Rocha señala: “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” (p. 56). Si bien el entendimiento que he desarrollado en esta investigación de revolución no está sujeto a partidismos ideológicos sino a caminos operativos en relación con la tecnología de comunicación, aspecto apenas esbozado en el reducido espacio de este artículo, al poner el foco sobre los procesos de “liberación” sugiero impulsar el segundo componente de la cita de Rocha: promover la reflexividad y la creación de estéticas “humanas” de “integración”, que a su vez construyan sobre las relaciones entre personas y la participación comunitaria como parte de un proceso de integración con la Tierra que hoy agoniza y el universo mismo; en resonancia con las palabras de Berardi, por medio de la creación y la formación artística, por medio de la producción de obra y la implementación pedagógica, hemos de promover la conjunción contra las fuerzas conectivas que automatizan la pasión humana y amenazan las formas de vida en la Tierra.

La irracionalidad por la que aboga Rocha en su *Estética del Sueño*, producto del mismo sistema descrito por Freire como parte de la esco-

larización industrial y postindustrial, es semejante a la que Svankmajer defiende en su *Manifiesto por un nuevo arte aplicado*:

La civilización tecno-científica, ya sea organizada en un totalitarismo o en un sistema democrático, no tiene más que resistencia a la irracionalidad. La irracionalidad del alma humana, que posee una gran energía, busca la realización por cualquier medio, pero la civilización conoce sólo un modo de comunicación con este poder: supresión, represión. Excepto de que la irracionalidad permanece imposible de reprimir (2012, p. 441).

De algún modo, la crítica práctica de la comunicación apela a esos brotes de “irracionalidad” relacionados con la experiencia onírica y la intuición estética, con el reconocimiento de la necesidad del misterio contra el dominio ministerial. Un acto de confrontación contra la racionalidad instrumental basado en la experiencia artística, tanto en la producción como en la promoción del encuentro con manifestaciones de este tipo. Svankmajer identifica la represión con un modo de comunicación, lo que al tejerse con las ideas de Flusser, posibilita a su vez argumentar que existe un condicionamiento discursivo que impide la creación de nuevos órdenes por medio de la acumulación de discursos anclados en la represión.

La crítica práctica de la comunicación propone soluciones operativas a los esquemas de condicionamiento, que, al combinar a los distintos autores, he localizado en estos dos movimientos de la expresión, por un lado, y de la imaginación, por el otro. Estos dos movimientos del espíritu humano son, desde la perspectiva de la crítica práctica de la comunicación, los caminos que en conjunto con otros esfuerzos conducen a la renovación de las relaciones entre seres humanos, la creación de discursos acordes con las necesidades de nuestras crisis, y la proyección de estrategias de perpetuación de estos discursos dentro de núcleos comunitarios como caminos hacia la autonomía y el bienestar.

La crítica práctica de la comunicación, entonces, es un camino metodológico-crítico, basado en la creación artística y en la arqueología mediática, dirigido a resistir los aparatos que sujetan nuestra enunciación y nuestra imaginación, así como al fomento de prácticas enunciativas e imaginativas en favor de la vida. Dentro de las facultades de medios y dentro de los círculos de creación esta propuesta exige un empuje perpetuo de los límites de los medios de comunicación, de los alcances de las investigaciones artístico-académicas, en aras de reinventar la comunicación, entendida como el arte humano de resistir a la propia muerte. Si nuestro mundo es un mundo orientado a la necropolítica, un mundo donde la muerte se impone como condición productiva, entonces procurar la comunicación en general, y aplicar la crítica práctica de la comunicación en particular, es una de las estrategias más urgentes del actuar contemporáneo, una estrategia que recupera el valor de la vida como aquel valor que da sentido al resto de la actividad humana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1989). The Archive and the Testimony. En Merewether, C. (ed., 2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. EUA-Reino Unido: White Chapel Gallery y MIT Press.
- Agamben, G. (2005). *State of Exception*. EUA: The University of Chicago Press.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. México: t-e-eoría y Conaculta.
- Derrida, J. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 25, 2, 9-63.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- 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.
- Butler, J. (1988). *Lenguaje, poder e identidad*. España: Editorial Síntesis.
- Debord, G. (2006). *El planeta enfermo*. España: Anagrama.
- Elizondo, J. (2014). Comprendiendo la historia desde la comunicación: medios, medio e historia. *Contratexto*, 22, 53-71.
- 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. *Philosophy of Photography*, 2, 2, 195-201.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (1990). *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI.
- Frieling, R. y Daniels, D. (2005). Introduction. Media Art can only be Conveyed by Multimedia. http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/editorial/1/
- Getino, O. (1996). *La Tercera Mirada. Panorama Audiovisual Latinoamericano*. Argentina: Paidós.
- Giannachi, G. (2016). *Archive Everything. Mapping the Everyday Life*. EUA: MIT Press.
- Huhtamo, E. (2011a). Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study. En Huhtamo, E. y Parikka, J., *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications* (pp. 27-47). EUA: The University of California Press.
- Huhtamo, E. y Parikka, J. (2011b). *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. EUA: The University of California Press.
- Innis, H. (2008). *The Bias of Communication*. Canada: The University of Toronto.
- Kluitenberg, E. (2011). On the Archaeology of Imaginary Media. En Huhtamo, E. y Parikka, J., *Media Archaeology. Approaches, Applica-*

- tions, and Implications* (pp. 48-69). EUA: The University of California Press.
- Kurzweil, R. (1999). *La era de las Máquinas Espirituales: cuando los ordenadores superen la mente humana*. México: Siglo XXI.
- Marchiori, D. (2013). Media Aesthetics. En Noordegraaf *et al.* (eds). *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, 81-100. Holanda: Eye Film Institute.
- Martínez Zárate, P. (2009). B.O.'s Bow: Fetching for Audiences in the Digital Age. Tesis de Maestría. Reino Unido: The University of Edinburgh. Recuperado de: https://issuu.com/menumamedia/docs/pablommartinezzarate_dissertation
- Martínez Zárate, 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 Zárate, P. (2016b). La formación artística como acontecimiento crítico (o el arte entre misterio y ministerio). *Blog de crítica*. Recuperado de: <http://blogdecritica.com/la-formacion-artistica-como-acontecimiento-critico-o-el-arte-entre-misterio-y-ministerio/>
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. España: Paidós Comunicación.
- Mistry, J. (2017). *Places to Play. Practice, Research & Pedagogy*. Holanda: Netherlands Film Academy.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations*. 26, 7-24.
- Ramiro-Beltrán, L. (1993). Comunicación para el desarrollo en Latinoamérica. Una evaluación sucinta al cabo de cuarenta años. Discurso de inauguración de la IV Mesa Redonda sobre Comunicación y Desarrollo organizada por el Instituto para América Latina (IPAL) en Lima, Perú, 23-26 de febrero. Perú: IPAL, s/p. Recuperado de: <http://www.bantaba.ehu.es/sociedad/scont/com/txts/beltran1/>
- Ruiz, R. (2000). *Poética del Cine*. Chile: Editorial Sudamericana.
- Strauven, W. (2013). Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet. En Noordegraaf *et al.* (eds).

Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives (pp. 59-81). Holanda: Eye Film Institute.

Zielinski, S. (2006). *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. EUA: The MIT Press.