02 2007

Notas sobre la creactividad

Notas sobre la creactividad

Stefan Nowotny

Traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos

En el prólogo a la primera edición del ciclo titulado *Monsieur Teste*, escrito en 1925, Paul Valéry recuerda la redacción de su primer texto dedicado, treinta años antes, a la figura de Teste:

> Tal parece que la sensación del esfuerzo debía ser investigada y no valoraba los felices resultados que no son fruto natural de nuestras virtudes innatas. Es decir que los resultados en general —y como consecuencia las obras — me importaban mucho menos que la energía del creador —sustancia de las cosas que espera. Esto prueba que la teología se encuentra un poco en todas partes.[1]

No aspiro en este texto a otra cosa que darle vueltas a la pregunta en torno a una posible crítica de la creatividad, manteniéndome en el campo de resonancia de estas frases o en ellas mismas. Fuera de la teología uno no se encuentra tampoco en un camino sencillo: en cuanto se habla de una «energía creadora» —anagrama para muchas de las denominaciones de aquello que se le supone a la creatividad

de la obra— ya se evoca una realidad que se alza por encima de cualquier otra realidad; una realidad que, como dice Valéry con cierta ironía, supera todos los «frutos naturales», esto es, los resultados y las obras en general. No hay que pasar por alto que Valéry atribuye ese exceso a una cierta agitación juvenil; una extravagancia juvenil que busca el esfuerzo pero que no es alcanzada aún por los resultados de esos esfuerzos. Pero precisamente esto —ser alcanzado por los resultados del propio esfuerzo— describe la situación de un autor que, a lo largo de su vida, se ve acompañado por una figura creada en sus años de juventud (Monsieur Teste) y que reflexiona sobre ella treinta años después de crearla. Esto es justamente lo que describe, al menos eso parece, la situación y la perspectiva de la crítica de la creatividad tal y como será tratada aquí.

La pregunta por una crítica de la creatividad y cómo ésta no es respondida por Boltanski y Chiapello

En comparación con las investigaciones críticas de muchos otros objetos, una «crítica de la creatividad» tiene sin duda alguna la peculiaridad de que ésta le atribuye a su propio objeto cierta capacidad de crítica. Se dirige —en tanto que crítica del objeto «creatividad» («crítica de la creatividad» como *genitivus obiectivus*)— a la investigación diferenciadora de la posibilidades y límites de una creatividad que, en última instancia, está caracterizada por la crítica o la capacidad crítica inherente a ella («crítica de la creatividad» como *genitivus subiectivus*). Con lo que estamos tratando es, entonces, con una crítica que está dirigida no tanto al rechazo de su objeto (como ídolos, ideologías, idolatrías...), sino más bien a su comprensión iluminadora. Esta crítica pretende separar, por lo tanto, lo que su objeto tiene de idolátrico e ideológico de aquello que en él pudiera presentarse como algo más legítimo debido a la

depuración de toda idolatría, ideología, etc., mediante el ejercicio de la crítica. En este sentido, la tarea de una crítica de la creatividad se podría formular como análoga al proyecto kantiano de una crítica de la razón. De la misma manera que bajo la crítica kantiana de las diferentes facultades de la razón, esta razón no sólo es *objeto* de crítica sino que en el ejercicio mismo de la crítica de la razón ésta se actualiza, también en el desarrollo de una crítica de la creatividad se actualizaría, por lo tanto, una determinada facultad de la creatividad. Esta actualización supone una insalvable diferencia respecto de aquello que pude entenderse como el «objeto» de la creatividad; todo objeto definido con el nombre de «creatividad» parece ser siempre, inversamente, el *efecto inmanente* de una determinada capacidad creativa.

Contemplemos ahora una argumentación que, a primera vista, puede parecer el desarrollo de una perspectiva como la que hemos descrito. En el estudio de Luc Boltanski y Eve Chiapello *El nuevo espíritu del capitalismo* —el cual ha dado pie a muchas discusiones en los últimos años— parece ser un punto clave el hecho de que la crítica de la creatividad se relacione con una crítica o capacidad de crítica inherente a la creatividad. Uno de los ejes centrales de este libro es la crítica de lo que su autor y su autora han designado como «crítica artista»; es decir, de una crítica —se podría sospechar — que se alimenta de la creatividad o de una determinada vinculación con ella. Según los autores, esta «crítica artista» se ha dirigido sobre todo contra el «desencanto», la «inautenticidad» y la «pérdida de sentido», así como contra la «opresión» que se desprenden de la oquedad y las reglamentaciones de la sociedad de valores burgueses, frente a la que ensalzan exigencias de «libertad», «desapego» y «movilidad».[2] Esta forma de crítica (que ha adquirido relevancia desde un punto de vista histórico sobre todo a partir del contexto del mayo del '68 parisiense) ha inspirado —y

aquí se introduce la «crítica de la creatividad» de Boltanski y Chiapello bajo la forma de una crítica de la «crítica artista»— nuevas estrategias de gestión empresarial y, por este camino, ha desencadenado efectos que han ido de la mano de nuevas formas de explotación y precarización a través de las cuales han actuado, no en última instancia, de contraparte frente a las exigencias de igualdad y seguridad de la otra corriente crítica dominante llamada por los autores «crítica social» (con la que, de forma desconocida, conectó la «crítica artista» de mayo del '68).

Dos aspectos saltan a la vista ante esta argumentación: por un lado, la supuesta vinculación de la crítica de la creatividad (*gen. obiectivus*) con una *creatividad de la crítica* (esto es, una «crítica de la creatividad» como *gen. subiectivus*) contenida en el nombre de «crítica artista»; por el otro, el tema de un *efecto de la crítica*, que se vuelve el objeto de la «crítica de la crítica» de Boltanski y Chiapello, ya que acaba minando los deseos y los objetivos (críticos con el capitalismo) que esa misma crítica ha producido, debido en alguna medida a una cierta ceguera con la que chocan sus motivos, y en otra medida, debido a la apropiación y cooptación de estos motivos por parte de los intereses de la valorización capitalista. En lo que atañe al primer punto se muestra rápidamente, contra todo pronóstico, que éste no llega a formularse realmente en la obra de Boltanksi y Chiapello: la creatividad o la experiencia específica de una creatividad no juegan ningún papel allí donde se introduce el concepto de la crítica artista; la crítica artista radicaría mucho más «en la forma de vida de la bohemia», forma de vida que compartiría desde el inicio, con la modernidad burguesa, el «individualismo», y poseería su «modelo: el del dandy, construido a mediados del siglo XIX».[3] La única indicación —y por ello significativa— que dan Boltanski y Chiapello en este contexto de algo así como una pregunta por la creatividad, se encuentra en la inserción (a modo de

concesión) del hecho de que la estilización de la «no-producción» por parte del dandy poseería una excepción específica: la excepción de «la producción de sí mismo»,[4] es decir, una forma del producirse a sí mismo en el sentido de producir una determinada forma de vida.

En lo que respecta al segundo punto —la pregunta por la efectividad de la crítica— merece la pena someter el concepto de crítica de Boltanski y Chiapello a una observación más minuciosa:

> La idea de crítica sólo cobra sentido dentro del diferencial existente entre un estado de cosas deseable y un estado de cosas real. Para dar a la crítica el lugar que se merece en el mundo social, debemos renunciar a reducir la justicia a la fuerza o a dejarnos cegar por la exigencia de justicia hasta el punto de negar las relaciones de fuerza existentes. Para que la crítica sea válida debe estar en condiciones de poder justificarse, es decir, de aclarar los puntos normativos de apoyo que la fundamentan, sobre todo cuando se enfrenta a las justificaciones que hacen de sus acciones quienes son objeto de las mismas.[5]

Aunque el concepto de crítica se asocie muy a menudo a la necesidad de clarificar un «sistema de referencias normativo», éste no puede pretender clarificarse a sí mismo de tal manera.[6] La crítica parte de una distancia de base por parte del sujeto criticante con respecto a lo criticado; más concretamente: parte de una capacidad móvil de tomar distancia que se sigue del espacio que se abre tras la discrepancia entre el estado de cosas «real» y el «deseado». Pero la idea de una toma de distancia conlleva el peligro de ignorar la implicación de las relaciones de fuerza contenidas en el ejercicio de la crítica, a las cuales está sometido *el mismo* sujeto criticante en su actividad (implicación que no se incorpora de

ningún modo dentro de la crítica con el mero hecho de tener siempre presentes las «relaciones de fuerza en sí mismas»). Por otro lado, esta idea también amenaza —en relación con la exigencia de determinar un «sistema de referencias normativo»— con repetir la exclusión que precisamente se podría describir como el *leitmotiv* de la historia de las concepciones políticas ya formulado claramente por Aristóteles. Me refiero aquí a la escisión de un habla que sólo puede expresar lo «aceptable y lo inaceptable» respecto a otro habla que está destinada a manifestar «el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto...».[7] La exigencia de tener que clarificar una «norma de justicia» circunscrita a la crítica no se vincula exclusivamente con el privilegio implícito y de principio de la expresión lingüística; establece además y más allá de esto una jerarquía de las formas de habla y bloquea el acceso a una —nunca expresada valientemente— *procedencia de la crítica desde lo afectivo* (experiencias de violencia, sobreesfuerzos y tristeza, pero también deseos, experiencias de placer, etcétera).[8]

Asimismo, el hecho de que Boltanski y Chiapello pongan el énfasis en la necesidad de una distancia no determina únicamente su perspectiva sobre el sujeto que ejerce la crítica, sino que acaba también por afectar a la pregunta por los efectos de la crítica con un pensamiento de la exterioridad, perdiéndose con ello aquel segundo aspecto de las implicaciones apuntadas arriba de una crítica de la creatividad, el cual permitía plantear la pregunta por los efectos en tanto que pregunta por los efectos *inmanentes*. El pensamiento de la exterioridad se manifiesta en Boltanski y Chipello en diversos planos: exterioridad (distancia) que determina la relación del sujeto criticante en relación con un estado «de cosas real» y a un estado de cosas «deseable»; exterioridad recíproca (desconexión fundamental e incluso incompatibilidad) de «crítica artista» y «crítica social»; exterioridad, finalmente, de las intenciones de la crítica en relación

con sus efectos (así, la miseria de la «crítica artista» objetada por Boltanski y Chiapello se basa en una cierta ceguera con respecto de las exigencias de igualdad que está inscrita en las propias intenciones críticas, puesto que, según el autor y la autora, los efectos reales de esta crítica se concretan, en primer lugar, en un capitalismo en red impulsado por intereses y aspiraciones de legitimidad completamente distintos a los que dicha crítica originalmente alberga).

Crítica *como* **cre-actividad**

Es difícil deducir, a partir de lo que hemos dicho hasta ahora, una crítica a la creatividad en los términos sugeridos al comienzo. Sin embargo, me parece importante evitar dos malentendidos. Por un lado, no pretendo minusvalorar o desacreditar de raíz los análisis del libro de Boltanski y Chiapello, que me parecen importantes en muchos puntos. Por otro, pretendo todavía menos defender una «crítica artista» —una categoría que, por lo demás, me parece de dudosa utilidad en contextos de análisis social— para con ello sumergirme en las conocidas y peligrosas aguas de la enfatización del arte. Es por este motivo por lo que en lo que sigue no se va a tratar la pregunta por la vinculación entre crítica y creatividad desde la perspectiva de una «crítica artista», sea esta del tipo que sea, sino que se va a situar la mirada en aquella crítica que Boltanski y Chiapello llaman «crítica social», y que califican como «inspirada en los socialistas y, posteriormente, en los marxistas».[9]

Si, como se dijo anteriormente, la crítica kantiana da en el clavo en lo que se refiere a las implicaciones teóricas de la crítica como *capacidad teórica* (cuya explicación conforma desde muchos puntos de vista el proyecto de los idealistas postkantianos), algo parecido se puede decir de Marx en lo que respecta a la comprensión de la

crítica como *facultad práctica* en un sentido política y socialmente transformador. Ya en la primera de las tesis sobre Feuerbach de Marx se habla del «significado de la actividad "revolucionaria", "práctico-crítica"»[10] y se sitúa el problema, en cierto sentido, entre el materialismo y el idealismo: mientras el primero no conoce «como tal la actividad real, sensitiva» y posee por ello un concepto abstracto de praxis, el materialismo de entonces (esto es, básicamente el de Feuerbach) contempla la realidad efectiva «sólo bajo la forma *del objeto o de la contemplación*» y no ha dado aún con ninguna comprensión de la praxis. El ejemplo central de Marx, desarrollado en su cuarta tesis, se refiere a la crítica de la religión de Feuerbach. Si la religión, como escribe Feuerbach, no es más que una proyección de las relaciones humanas terrenales, entonces no es suficiente desenmascarar esta proyección en un plano puramente teórico para permitir que la crítica sea efectiva; «el fundamento terrenal» de esa proyección debe más bien «comprender[se] en su contradicción» [o digamos, para arrancar el pensamiento de Marx de su fundamentación dialéctica, en sus relaciones de fuerza] y a la vez «revolucionarla prácticamente». Y, como sostiene la tercera tesis, este revolucionar no puede reducirse a la fórmula general de una «transformación de las circunstancias» sino que implica «la coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana o autotransformación».

Lo remarcable en el concepto de crítica formulado por Marx en las tesis sobre Feuerbach es que éstas trazan la imagen de una *implicación* fundamental en una estructura operativa («circunstancias»), que sólo de forma insuficiente es cubierta con la idea de «condiciones» externas; esta estructura, finalmente, afecta tanto a sujetos críticos como no-críticos. Resumiendo, no es suficiente con fijar «objetos» susceptibles de crítica o aspirar a su «transformación» cuando, al mismo tiempo, se reproduce una

estructura que justamente produce de forma constante esos objetos en su realidad. Esta forma de crítica recordaría a un perro de carreras persiguiendo a un falso conejo que cuelga de un palo atado a su propio cuello: el perro sigue corriendo, pero nunca se acerca a su objetivo. Por eso mismo no puede haber transformación sin una *autotransformación*, lo que no es de ningún modo una cuestión privada, sino que se sitúa en el modo de reproducción subjetivo de la
estructura (siguiendo al Marx sensitivo-práctico). El concepto de *autotransformación* ocupa por lo tanto el espacio de intersección entre el primer aspecto del énfasis que Marx pone sobre la implicación en las circunstancias criticadas y una tercera característica del concepto de crítica articulado en las tesis de Feuerbach: en contra de una interpretación ampliamente extendida de Marx (y también, como se podía ver en Boltanski y Chiapello, en relación con la pregunta por la crítica en un sentido más general), este concepto de crítica no necesita de una clarificación de sus «referencias normativas» y de una dirección hacia un «estado deseable»; no exige *ninguna orientación hacia un fin* con la excepción específica del fin destitutivo que busca un «desempoderamiento» de la estructura operativa criticada, a lo cual, finalmente, sólo se puede aspirar a partir de una praxis autotransformadora que, por lo tanto, no es exterior a esta misma praxis destitutiva.

Un claro eco del concepto práctico de crítica formulado por Marx se encuentra en el ensayo «Para una crítica de la violencia» de Walter Benjamin (1921); sobre todo ahí donde Benjamin contrapone la «huelga general de trabajo» a la «huelga revolucionaria»: mientras la primera forma de huelga general se dedica a la imposición de determinados fines que permanecen externos a la propia acción y, por lo tanto, sólo causa modificaciones externas de las condiciones de acción (esto es, del

trabajo), la segunda forma es una *ruptura*, «ya que esta forma de huelga no posibilita tanto algo, como que lo crea».[11] Una ruptura, pues, que no sólo deja aparecer la huelga de manera abstracta como una interrupción del trabajo sino como una liberación de otra actividad social en sí misma autotransformadora (asambleas, procesos de intercambio al margen de la funcionalidad del trabajo, etc.). Y en una dirección similar apunta, en relación con las actividades artísticas, el desplazamiento por parte de Benjamin de la pregunta «¿en qué posición se encuentra la poesía *con respecto de* las relaciones de producción de su época?», hacia la pregunta «¿en qué posición se encuentra *dentro de* ellas?», tal y como se formula en «El autor como productor».[12] Implicación, autotransformación y falta de una determinación de los fines: éstos son los tres aspectos que determinan la reflexión sobre una crítica práctica en Benjamin, de la misma manera que lo son en el pensamiento de Marx.

El último de estos tres aspectos es, precisamente, el que saca a la luz una conexión ineludible respecto a nuestra pregunta por la creatividad; pero no en el sentido vago e indeterminado del discurso del arte como carente de fines o como «fin en sí mismo» (una idea que no puede contemplarse como externa a toda conexión con el problema planteado aquí, pero que pertenece principalmente a la historia de las ideas de autonomía del arte del siglo XIX). Es más decisivo el hecho de que la falta de un fin apunta a un desplazamiento de la pregunta por la creación, esto es, por la creatividad; desplazamiento por el cual esta pregunta empieza a desprenderse de aquel esquema onto-teológico al que alude la cita inicial de Paul Valéry, y en el que dicha pregunta ha permanecido durante siglos o incluso milenios. Este esquema ha vinculado siempre el «fin» (la causa final) de una creación a una realidad primera previa, soberana, dispensada del vínculo causal del mundo y

fundamento de éste, a una realidad ontológicamente superior a cualquier posibilidad, cuyo prototipo emana del «motor inmóvil» aristotélico: demiurgo, origen primero y creador del mundo[13] al que la teología cristiano-escolástica convertiría en su concepto de Dios como *actus purus*. La alusión de Valéry a la «energía del creador» (el concepto aristotélico de *enérgeia* es traducido en alemán por «realidad» siguiendo una larga tradición de traducción: su correspondencia latina la encuentra en la palabra *actus*) debe entenderse especialmente en este contexto como una indicación de que esta construcción, más que ser reemplazada por las modernas ideas de la creatividad vinculadas a «la creación artística», se ha introducido en ellas: al menos en una cierta extravagancia de esas ideas aún hoy vigente que quiere tener a toda costa al sujeto artístico como una realidad de creación separada del mundo, «que se extrae de sí misma».

En semejante construcción, el mundo aparece siempre como realidad secundaria y, al mismo tiempo, se ve obligado a ser «realidad» que se encuentra en una contradicción más o menos marcada con la posibilidad («los resultados en general», «los frutos naturales» o también «las capacidades innatas» en Valéry). Justo en este punto comienza a dibujarse un desplazamiento en aquel movimiento que conduce hacia la modernidad y, no en última instancia, hacia al pensamiento de Marx y otros autores. Jean-Luc Nancy, en un texto titulado «Acerca de la creación»,[14] ve este cambio expresado en las obras de Descartes, Spinoza y, muy especialmente, en la de Leibniz: de acuerdo con este desplazamiento el mundo es «algo posible, antes de ser algo real», [15] o, de otra manera, es real justamente *en tanto que es* posible: en juego está que sea «perfectible» (Leibniz) o «revolucionable» (según la lógica marxista). Y esta *posibilidad real*, en la que el campo de posibilidades no está limitado ni a una

realidad existente ni a una presupuesta, apunta siempre y al mismo tiempo hacia una implicación no exteriorizable en el mundo (un *otro* mundo sólo es posible en virtud de una transformación de *este* mundo y no como un castillo en el aire), así como también a la necesidad de una autotransformación que abra nuevos horizontes de posibilidad (las anteriores «criaturas» se vuelven ellas mismas «creadoras» potenciales y, en gran medida, y no sólo entre los dandys, creadoras de sí mismas).[16]

«Que se dé en el mundo, o incluso *como* el mundo (bajo el nombre de "hombre" o bajo otros nombres, "historia", "técnica", "arte", "existencia") una puesta en juego de su procedencia y de su fin, de su ser-posible, y de esta manera de su ser y del ser en general»;[17] aquí se perfila, según Nancy, «una problemática de la "creación" inédita hasta el momento, que no se deja someter a los registros de la «producción» y tampoco apunta hacia *un* previo sujeto de la creación, sino mucho más hacia una «multiplicidad de las existencias» que están implicadas en esta problemática. Tendríamos que considerar seriamente la enumeración de Nancy de los diferentes nombres bajo los cuales se da a conocer esta problemática, no sólo en la medida en que el «arte» se presenta en esa enumeración sólo como un elemento de la serie; tendríamos que añadir a esa enumeración el nombre «crítica», sobre todo en el sentido de aquella crítica práctica que se encuentra articulada por ejemplo en Marx o Benjamin. La crítica es en este sentido una forma (sin ser la única) de ejercer una actividad a la que me gustaría denominar *cre-actividad*, con el fin de no dar continuidad al problemático y cargado nombre de «creatividad». Los efectos de la crítica, conforme a esto, deben observarse como efectos *inmanentes* de esta cre-actividad, es decir, la «causa» de esos efectos no es exterior a ellos, sino que se actualiza en ellos, sobre todo en la figura de los modos de subjetivización que la actividad cre-activa (o

la crítica cre-activa, como una de sus configuraciones) genera. En correspondencia con esto podemos retomar de nuevo la agudeza de Benjamin, esta vez en referencia a la pregunta por la crítica: la pregunta no se refiere a cómo posicionarse *frente a* los efectos de la crítica, sino a cómo posicionarse *en* ellos.

La perspectiva de una genealogía de la cre-actividad

En este contexto, al «arte» no le corresponde ningún privilegio en lo referente a la pregunta por la cre-actividad. Sin embargo, constituye uno de sus nombres modernos, una de las formas bajo las cuales se efectúa la cre-actividad. Al mismo tiempo, para recordar de nuevo la alusión de Valéry, la historia de las formas de comprensión modernas del «arte» no está exenta de continuidades y de adaptaciones en cierto modo secularizadas de la construcción de la creación onto-teológica de la que hablábamos anteriormente. Esta reserva de la crea(c)tividad «secular» para los asuntos del arte se corresponde normalmente con una consideración aislada y aislante del sujeto artístico que tiene en cuenta su posicionamiento dentro de una multiplicidad de existencias cre-activas, en el mejor de los casos, en determinados estilos de biografía, para ocuparse luego de desprender de nuevo a un sujeto excepcional de su realidad circundante. Se podría leer, como esbozo de una contrapartida a este fenómeno, el texto de Robert Walser *Vida de poeta*, cuya prosa impregnada de humor habla de meras contingencias así como de muchas localizaciones histórico-sociales «prosaicas» de la vida de los poetas. Esta prosa no ve la creación del poeta, por lo tanto, de una forma más noble que cualquier otro «trabajo producido con una fuerte voluntad»,[18] y termina en frases que hunden bajo tierra con una suave ironía la pregunta por el misterio del poeta, ya que han empezado a hablar de una vida, lo

cual quiere decir: de una vida cualquiera dentro de una multiplicidad de vidas:

> Así iba viviendo. Qué llegó a ser de él, cómo le fue más tarde, es algo que escapa a nuestro conocimiento. Por ahora no hemos logrado descubrir huellas ulteriores. Quizás lo consigamos en otra ocasión. Ya veremos qué puede aún emprenderse en este sentido. De momento aguardamos; en cuanto hayamos averiguado algo nuevo, y en caso de que nos sea permitido suponer un interés igualmente benévolo, lo comunicaremos con sumo placer. [19]

El texto de Walser se inscribe en una larga serie de documentos que han trabajado en la historia moderna del arte hacia una desteologización de la «creatividad» y que, por consiguiente, articulan en alguna medida una crítica cre-activa de la creatividad. La sublevación de Antonin Artaud contra el «ideal europeo del arte» que «pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación»,[20] pertenece también a esta historia; los anarquismos de dadá, las prácticas de intervención situacionistas, las técnicas del «teatro del oprimido» iniciadas por Augusto Boal, y otros muchos ejemplos, también pertenecen a esta historia. En un nivel teórico, el análisis de estas críticas cre-activas está recogido principalmente en la teoría sobre la novela de Mijail Bajtin, que le recrimina a la estilística convencional del género que pase por alto «que la vida social de la palabra se da fuera de la obra del artista, en las plazas y calles, en ciudades y pueblos, en los grupos, generaciones y épocas», y que la novela que se alimenta de esta vida con múltiples caras se determine en contraposición como «multiplicidad de habla organizada artísticamente»:[21] en todas estas críticas, como en la *Vida de poeta* de Robert Walzer, se trata de hacer oír el «tono social decisivo» (Bajtin) que dé a entender la

pregunta de la «creatividad» como problemática de la cre-actividad en una multiplicidad de existencias, en lugar de clasificarla y subordinarla (como ocurre en la obra de Boltanski y Chiapello con un golpe de mano) al individualismo de una bohemia, lo que comporta como efecto último (efectivamente, como *efecto* de esta crítica) enterrar una vez más la historia de la crítica cre-activa de la «creatividad».

Muy poco se habría conseguido con esto, más allá de añadir un nombre más (que registrara una determinada «corriente» de la(s) historia(s) del arte) a los ya mencionados o a otros de la canonización existente. Sería en cambio de mucha más utilidad desarrollar una perspectiva necesariamente abierta de la *genealogía de la cre-actividad*; no en el sentido de una nueva disciplina artística específica, sino en relación con la historia de las formas de protesta social, el surgimiento y las distintas formas del uso de las tecnologías, etcétera.

A continuación se mencionan a modo de conclusión dos elementos que tal genealogía de la cre-actividad debería tener en cuenta obligadamente:

1. La historia de aquello que aquí se llama cre-actividad no puede ser contemplada con independencia de las formas institucionales y gubernamentales en las cuales esa cre-actividad se da y se realiza. En lo que se refiere al arte, esto no sólo atañe a figuras institucionales evidentes como son los museos, sino también a las ideas de la autonomía del arte que, desde una perspectiva histórica, lejos expresar una «autoregulación» real, no reflejan otra cosa que la lucha por un determinado modelo político-cultural en la fase de formación de algo así como la política cultural en general, como ámbito independiente de la administración política.[22] Esto no se

refiere únicamente a las formas de gobierno y gobierno de sí en las cuales se sitúan «arte», «cultura» u otros ámbitos de la vida social[23] sino también, naturalmente, a sus reconversiones en los tiempos del neoliberalismo y a las correspondientes prácticas individuales y colectivas de sí en contextos que se basan en «proyectos». Estas transformaciones generan ciertamente un nuevo tipo de institución, la institución-proyecto, que no dispone de ninguna estructura institucional estable, lo que le permite ciertas condiciones de movilidad; pero, por otro lado, va acompañada sin embargo de nuevas formas de creación de fines, así como de la circunstancia de que este tipo de institución tiene poca oposición que ejercer frente a la expansión actual de la precariedad individual y social.[24]

2. Con el último punto volvemos por última vez a la cita introductoria de Paul Valéry: ya que el «esfuerzo» del cual habla Valéry, y cuya «sensación» buscó su extravagancia juvenil-teológica, se presenta aquí también en el gesto de distanciamiento de Valéry aún como el esfuerzo de un sujeto-artista aislado que puede decidir «autónomamente» sobre sus técnicas de creación. Este sujeto es tan poco neutral y general —o, dicho a la inversa, está tan predeterminado por la tradición teológica y por sus parientes seculares— como sus predecesores. Para percibir esto sólo necesitamos situar la breve declaración de otra voz, la voz de Virginia Wolf, al lado de las frases de Valéry; una voz que se expresó en 1928, sólo tres años después del prólogo de Valéry: «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir».[25] No es por casualidad que esta frase vuelva a aparecer de nuevo en un lugar central en uno de los textos programáticos producido desde las luchas de los intermitentes franceses y de los que se han solidarizado con ellos.[26] La frase remite a una política

discriminatoria y a una práctica social que ahora como antes atribuye determinadas actividades (especialmente aquéllas simbólicamente valoradas como la «creatividad») preferentemente a un tipo preestablecido de sujeto (marcado desde un punto de vista racial y de género). En la perspectiva de una genealogía de la cre-actividad, esta política no se ha de perder de vista, como tampoco en cualquiera de las críticas cre-activas actuales, ya que la cre-actividad en el sentido desarrollado aquí no tiene que ver con un ordenamiento de los sujetos sino con la multiplicidad de las existencias y con los procesos de subjetivación que se dan en ellos.

---

[1]Paul Valéry, *Monsieur* Teste, trad. por Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos, 1980.

[2]Véase Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo,* trad. por Marisa Pérez, Alberto Riesco y Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2002, pp. 86, 87.

[3]Véase *ibidem*, p. 86 y ss.

[4]*Ibidem*, p. 86.

[5]*Ibidem*, p. 72.

[6]Véase, por ejemplo, la crítica de Habermas a Foucault, en Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1989 (y téngase en cuenta la crítica similar que hace Nancy Fraser).

[7]Véase Aristóteles, *Política*, Madrid, Gredos, 1999.

[8]La mención de las «fuentes de indignación» o los «motivos de indignación» en Boltanski y Chiapello sólo es un reflejo débil de este origen, puesto que su validez como crítica continúa estando atada a la presencia de «referencias normativas».

[9]Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, *op. cit.*, p. 86.

[10]Véase (también para las citas siguientes) *MEW* 3 [*Marx Engels Werke*, Tomo 3], pág. 5 [traducimos directamente del original alemán; ed. cast.: Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*, Grijalbo, Barcelona, 1974 (N. de las T.)].

[11]Walter Benjamin, «Para una crítica de las violencia y otros ensayos», trad. por R. J. Blatt Weinstein, en *Iluminaciones IV*, , Madrid, Taurus, 1991, pp. 27 y 28.

[12]Walter Benjamin, «El autor como productor», trad. por Jesús Aguirre, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1990, p. 119.

[13]Véase Aristóteles, *Metafísica*, Libro XII, Madrid, Gredos, 1998.

[14]Jean-Luc. Nancy, «Acerca de la creación», trad. por Pablo Perera Velamazán, en *La creación del mundo o la mundialización*, Barcelona, Paidós, 2003.

[15]*Ibidem*.

[16]Ya en Leibniz, en un pensamiento «monadológico» que aún permanece en un marco teológico, se encuentran muy bien perfilados los tres aspectos citados arriba del concepto de crítica de Marx: implicación, pues cada mónada es incorporada en un espacio de mónadas y por ello es «espejo del mundo» (por eso no necesita

ninguna «ventana», porque es en sí *perceptio* de esa imbricación); transformación de sí, pues el cambio es impensable sin un «principio interno del cambio», es decir, sin la transformación de sí de las mónadas; la falta de un fin determinado, pues el mundo no es «el mejor de los mundos posibles» porque sea perfecto (causa final), sino *perfectibile* (perfeccionable).

[17]Jean-Luc. Nancy, «Acerca de la creación», *op. cit.*

[18]Robert Walser, «Vida de poeta», trad. por J. J. del Solar y R. Naber, en *Vida de poeta*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 292.

[19]*Ibidem*, 192.

[20]Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1996. p. 13

[21]Mijail Bajtin, «La palabra en la novela», trad. por Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, en *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989.

[22]Véase la anotación correspondiente de Georg Bollenbecks sobre aquella «capa [se refiere a la formación burguesa alemana del siglo XIX], que [...] prohibía al estado autoritario cualquier entrometimiento en la cultura mediante la evocación del "estado cultural", y a la vez le otorgaba la responsabilidad material de la exigencia de la cultura», en *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880–1945*, Francfort, Fischer, 1999, p. 16

[23]Una de las simplificaciones más desacertadas de algunos discursos actuales en el ámbito cultural consiste en situar el origen de la «gubernamentalización» en el neoliberalismo; pero basta —y esto no es nuevo— con ir a cualquier museo y analizar los propios

comportamientos autorestrictivos para formarse un concepto de la gubernamentalidad —incrustrado en formaciones histórico-políticas específicas— que ha estado inscrita desde el principio en la «cultura» o en el ámbito cultural. Que la economía política, tal y como es denominada por Foucault, sea la «forma de saber más importante» no significa que sea la *única* forma, y tampoco significa que las formas de socialización simbólica conocidas históricamente bajo el concepto de «cultura» no merezcan ninguna atención. Véase para ello, sobre todo, una serie de trabajos de Tony Bennetts, por ejemplo *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995. Para una diferenciación de la gubernamentalización neoliberal y liberal en un plano económico, véase además el texto de Isabell Lorey «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», en *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006 (http://brumaria.net/publicacionbru7.htm), con publicación multilingüe en *transversal: máquinas y subjetivación*, enero de 2006 (http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es).

[24] Sobre la idea de la vida, el trabajo o las instituciones que se estructuran actualmente a partir del modelo de «proyecto», véanse, en varios monográficos de *transversal* (http://www.transform.eipcp.net), los textos de Gerald Raunig («La industria creativa como engaño de masas»), Isabell Lorey («Gubernamentalidad y precarización de sí») y Marion von Osten («Salidas incalculables»). [N. del E.]

[25] Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 8

[26] Véase Précaires Associés de Paris, «Elements de propositions pour un régime solidaire de l'assurance chômage des salaries à

l'emploi discontinu», publicación multilingüe en *transversal: precariat*, julio de 2004 (http://eipcp.net/transversal/0704/precaires/fr). [Sobre el movimiento de los intermitentes y precarios franceses, véase el sitio web http://www.cip-idf.org y, en castellano, los textos de Maurizio Lazzarato y Antonella Corsani en *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, *op. cit.*; así como también, de Maurizio Lazzarato, «Las miserias de la "crítica artísta" y del empleo cultural» (http://transform.eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/es) (N. del E.)].