

GLOSARIO DE TÉRMINOS INFLACIONARIOS
desde [bello] hasta [virtuoso]

Herder

www.herder.com.mx

Título original: *Glossar inflationärer Begriffe. Von dilettantisch bis virtuos.*

El *Glosario de términos inflacionarios* es una publicación con motivo de la exposición *Die Irregulären – Ökonomien des Abweichens*, llevada a cabo en la neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V. (nGbK) del 20 de abril al 2 de junio de 2013.

© 2014, neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Oranienstr. 25, 10999 Berlin, www.ngbk.de

© 2014, Editorial Herder S. de R.L. de C.V., Tehuantepec 50, Col. Roma Sur, C.P. 06760

© 2014, Sara Hillnhütter, Eylem Sengezer, Olga von Schubert, Anna Bromley, Michael Fesca, por la edición y el concepto de la obra originales

“Quisiéramos agradecer la colaboración del Goethe Institut Mexiko y la neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) en la presente publicación.”

© 2014, de los autores

© 2014, Orestes Sandoval López, por la traducción

© 2014, Rogelio Azcárraga, por los grabados

© 2014, Claudio Bado/somosene.com, por el concepto gráfico y la maquetación

Cuidado de la edición: Sara Hillnhütter y Eylem Sengezer

Corrección de estilo: Gonzalo Vélez

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar en Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V. cotizaciones@grafcrea.com.mx

ISBN (México): 978-607-7727-58-5

ISBN (España): 978-84-254-1558-6

La reproducción total o parcial de esta obra sin el conocimiento expreso de los titulares del Copyright está prohibida al amparo de la legislación vigente.

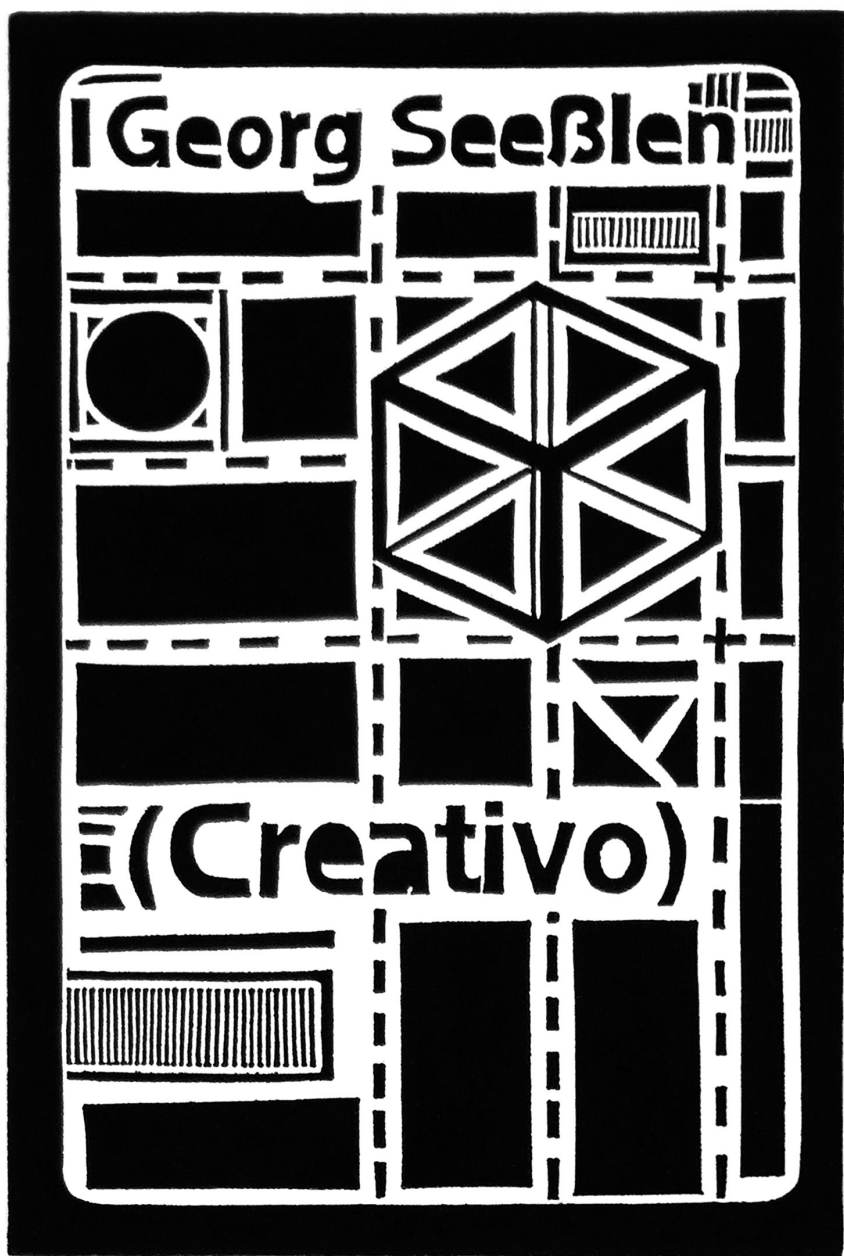
Impreso en México / Printed in Mexico

Herder
www.herder.com.mx



ngbk

www.herder.com.mx





[creativo] Georg Seeßlen

Fuck Creation

Imagínense una persona que se planta, digamos en la televisión o en un libro de la editorial Suhrkamp, y dice: “Yo no soy creativo. Naa... No tengo ganas.” Y si esa persona no tuviera que sentir miedo de ser considerada entonces, otra vez, como creativa, podría añadir: “Cualquier tonto es creativo. Y lo que no es creativo, ¡lo vuelve creativo!”

Plot Point

¿Cuándo en realidad se volvió tan repugnante esa palabra a medio camino entre genio artístico (→genial) y cotidianidad en una guardería infantil? O bien, la culpa fue otra vez de la generación del 68, o fue el capitalismo.

Creatividad como arma

En todo caso parece que lo creativo fue alguna vez una forma de la autoafirmación burguesa. Unos tienen títulos nobiliarios, otros del reino de los cielos, los terceros del progreso técnico y los cuartos simplemente un montón de dinero. ¿Y nosotros? Nosotros tenemos nuestra creatividad. Vender la creatividad es, en todo caso, mu-

cho más agradable que tener que vender la fuerza de trabajo, o sea el propio cuerpo.

Transiciones 1

De este modo, un dispositivo social se convirtió en medio de producción y éste, a su vez, en ventaja competitiva, que se transformó *stante pede* en un fetiche. Es verdad que los artistas son gente bastante rara, a veces se arrancan una oreja, otras veces piden sumas escandalosas por sus productos y, además, devoran todo lo servido en la mesa del bufet. Pero son creativos. Es decir, son capaces de crear algo a partir de sí mismos. No necesitan fábricas y ejércitos para ello. Y ése es el arte de la burguesía: crear valores a partir de sí misma, éstos y éstos. ¡Aplicando y desplegando creatividad!

Creativo y placer pagano

Ser creativo lo consiguen solamente personas por lo menos parcialmente secularizadas. Los verdaderos creyentes, si existiera tal cosa, les dejan lo creativo a sus dioses. ¿Cómo era que se llamaba aquel tipo que robó (→robado) el fuego a los dioses? Por lo menos en aquella época todavía la creatividad, la blasfemia y la energía criminal eran una sola cosa.

¡Rebelión! ¡Rebelión! (un poquito)

En todo caso la creatividad pareció transportar por largo tiempo aún algo del espíritu rebelde: los ciudadanos creativos se rebelaron contra la poderosa y no creativa nobleza.

Los científicos creativos se rebelaron contra tradiciones dogmáticas y lerdas. Los artistas creativos se rebelaron contra la saturada burguesía no creativa. Y a los niños creativos los enfrentaron, alternativamente, a la educación represiva y a la consumista. Los gerentes creativos se rebelaron contra los empresarios conservadores, etcétera.

Contaminación ambiental creativa

Pero el arte se convierte en el inapagable horno de fundición de creatividades siempre nuevas. Los artistas son tan creativos, que sólo crean cosas originales, únicas e irrepetibles. Por eso en el arte no hay caída de precios, al contrario. Creativo es todo aquello que, por medio de la originalidad, burla la ley de la caída de los precios (→inflacionario).

Creatividad, acogedora

Y todavía hay que procrear y tener niños, y educarlos también. ¡Cuán creativo es eso! Cocina creativa, trapeada creativa, limpieza de culo creativa. Decoraciones y diseño innovador. Y por supuesto, entre una cosa y otra, también vacaciones creativas, si uno puede permitírselas. La vida está bajo presión creativa. En todo caso, se ubica en el centro de la sociedad. Arriba están los embolsadores de dinero no creativos; abajo, solamente los no creativos —ehm, televidentes.

¿Y por qué se mete alguien en política?

¿Acaso por la sabrosura del poder y las superperspecti-

vas posteriores de llegar a algo en la economía de libre mercado? ¿Pensión y coche oficial? Pues no, todo el que se mete en política lo hace porque quiere “crear algo”. Para que se entienda: ser creativo en un entorno social general. Y, sobre todo, se pueden inventar nuevas palabras. Eso es taaaan creativo.

Ésa es una libertad, ¿no?

Creativo ha experimentado un cambio desde como concepto de lucha de la rebelión artística, o de la que sea, en contra de las convenciones, hasta función convencionalizadora ella misma en el ciclo laboral y de las ideas. “El hombre es un ser de dinámicas de grupo, más allá de la institución de la familia. Posee el derecho a la creatividad, es decir, le tiene que estar permitido desarrollarse de la manera que considere correcta.” Así lo describe el artista suizo Christoph Hoffman todavía en el año 2012.¹

El derecho a la creatividad,

entretanto, se ha convertido en un deber de creatividad. El término significa, según lo define Andreas Reckwitz, “que se elabora algo estéticamente nuevo”.² Se trata

1. Entrevista con Carlo A. Crameri y Christoph Hoffman, “Glutmut, Dada und die soziale Plastik”, en *Du*, núm. 831, Zürich, 2012.

2. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Fráncfort del Meno, 1995.

de la alimentación del mercado, al que nadie debe sustraerse. El que no es creativo, no sirve para nada.

Creativo es lo creador (¡Hosanna!)

A este concepto hay que criticarlo desde dos lados: en primer lugar como arrogación (¡esa seudorreligiosa ampulosidad!, ¡lo religioso artístico!, o el aburguesamiento de una ambición de —maldita sea— cambiar las circunstancias: promuevan la creatividad de nuestros descendientes, en todo caso si los padres pueden darse el lujo de pagar las instalaciones correspondientes) y, en segundo lugar, como banalidad. Todo trabajo transforma algo (el material) con algo (el instrumental, la máquina) en algo (la mercancía) para algo (el mercado, el príncipe), y para ello necesita ideas de cómo se hace y algo así como crítica (→crítico) o también conciencia. La moda y el mercado exigen lo estéticamente nuevo, que esté lo más cerca posible de ser lo viejo en nuevo empaque. Por ende, en realidad lo creativo es más bien el mercado mismo o, como lo suscribiría cualquier *heavy user*: la red (→interconectado) es creativa.

Transiciones 2

Tras su fetichización, la creatividad fue institucionalizada.

Objeción

El arte es un trabajo con un desenlace incierto. En realidad da lástima usarlo para entregar innovación estética.

Enfance perdu

Es verdaderamente horroroso el ataque de la ideología de la creatividad a la niñez. Y eso no se zanja con libros como *Mein erstes Kreativbuch* [Mi primer libro creativo] (junto con *Masken-Spass* [Diversión de máscaras] y *100 Papierflieger zum Falten* [100 aviones de papel para doblar]).

Los creativos como agentes de la industria inmobiliaria

En los años setenta, la palabra fue tomada como botín por las industrias que estaban de moda, sobre todo por la publicidad. Quien inventaba algo para vender barato el detergente a las amas de casa y los autos a los hombres era un “creativo”. Los barrios citadinos fueron poblados por “creativos” tras la gentrificación, y hasta les “insuflaron vida” (antes allí sólo vivía gente común y corriente por la mitad del alquiler). Tabernas frecuentadas por los “creativos” debían y deben ser evitadas (aunque si algo saben ellos es dónde se puede comer bien.)

¿Todo retro, o qué?

¿Pero quién o qué, como no fuera el retorno de lo viejo perfeccionado, variado y alisado de alguna manera, debía responder por algo nuevo en una cultura de este tipo? Las interminables intercalaciones de las distintas manías retro (probablemente más complicadas de lo que les gusta a los críticos pesimistas de la cultura)

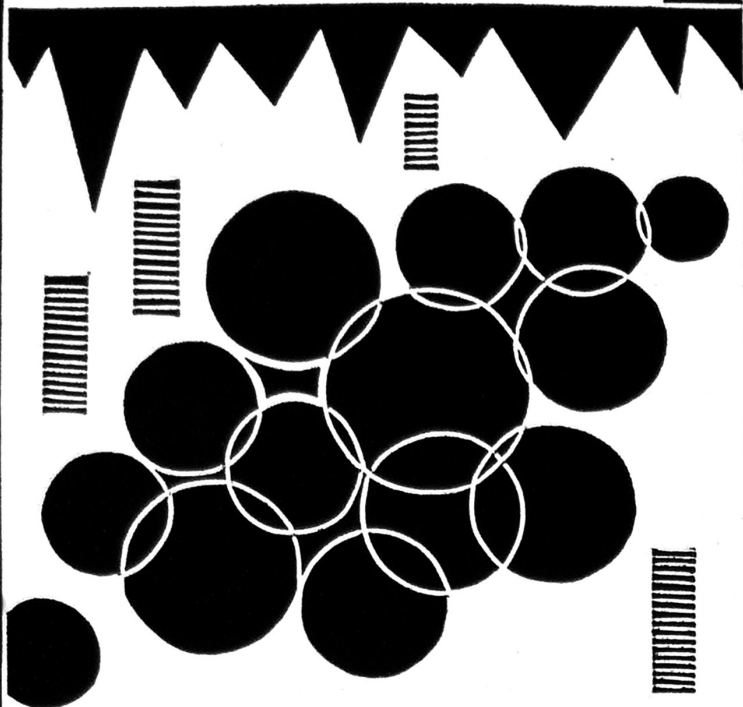
tratan de complimentar y eludir al mismo tiempo estas prohibiciones estructurales.

The end

Una vez se descubrió que el arte es lo contrario de buen gusto (→bello). Ahora hay que darse cuenta de que el arte es lo contrario de creatividad.

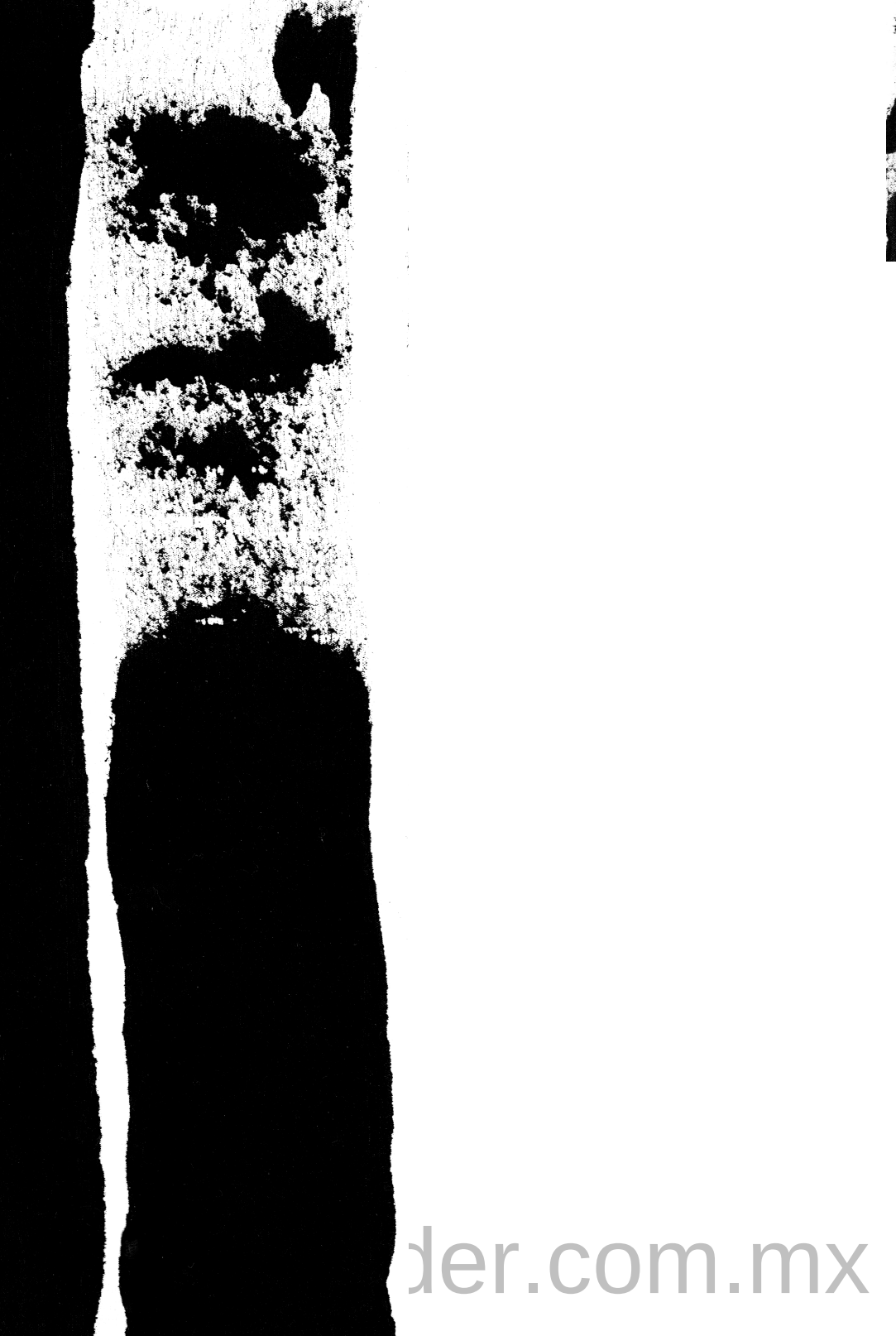


Gregor Kanitz



(Crítico)





der.com.mx

[crítico] Gregor Kanitz

Hasta el día de hoy es difícil que, sin sufrir daño alguno, alguien pueda afirmar ser una persona acrítica. La obligación de mantener actitudes críticas es inflacionaria (→inflacionario) desde hace ya tanto tiempo que algunas miradas a la historia pueden proporcionar información sobre las circunstancias en que tienen lugar procesos críticos.

Se dice que las cosas se vuelven críticas cuando están por tomarse decisiones. En esta dimensión se hace manifiesto un significado secundario de la crítica, que remite a *crisis*. Se apodera del acontecimiento cuando las cosas se vuelven “críticas”, mostrando o no una salida. Ese carácter procesal de la crítica es lo que vamos a examinar aquí con más detenimiento. La dramática transformación o encuentro entre crítica y poder no es un procedimiento ideal, sino, más bien, una actitud subjetiva como resultado de resistencias y ordenamientos técnicos.

El teórico de la historia Reinhart Koselleck escribió un libro sobre esta relación, describiéndola como

enfrentamiento entre Ilustración y absolutismo en el siglo XVIII.¹ En esa época, la crítica es un juego social de emancipación burguesa en que la capacidad de influir política y públicamente se consigue por medio de un golpe moral. La lucha crítica contra el régimen absolutista se reclama como preeminencia moral. Ilustración y absolutismo, crítica y poder surgen en común configuración, compartiendo una resistencia común. Por eso la crítica ilustrada conduce también a la crisis, porque la revolución (francesa) no se puede terminar y no conduce a una representación firme de sujetos burgueses. Si bien, entonces, desde el siglo XVIII la crítica reivindica una redimensionada ambición de participación público-moral, con ello transforma también el orden estatal. Criticar la violencia se vuelve posible y es necesario como acto (→creativo). Con esto surge una resistencia entre lo privado y lo público; lo propio y personal surge en su vulnerabilidad. De esta forma, ya en el siglo XVIII la política secreta, es decir, las técnicas de negociación de un límite entre política y poder, es un importante factor del enfrentamiento crítico y de las crisis.² Con ello, la resistencia entre crítica y poder (absoluto) se vuelve una técnica de influencia y

1. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Fráncfort del Meno, 1973 [Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués, Madrid, Trotta, 2007].

2. Stephan Gregory, *Wissen und Geheimnis. Das Experiment des Illuminatenordens*, Fráncfort del Meno, 2009.

un criterio. La distribución de revistas, panfletos y redes (→interconectado) desempeñan aquí un papel.

Así, la técnica y las tecnologías son parte de esas circunstancias que caracterizan la transformación y la resistencia entre crítica y poder. Aquí Foucault marca una tradición específicamente alemana que relaciona el surgimiento de la crítica en el siglo xx con la fenomenología y, de esta manera, con el célebre tratado de Husserl sobre la “crisis”. A este respecto, la crisis se halla siempre en la zona problemática de los sujetos humanos, los cuales, según el autor, están alienados al mundo a causa de la tecnología. Foucault, por el contrario, muestra que la génesis de esta individualidad humana no es “absoluta” por sí misma, sino que, más bien, recuerda el “esquema histórico de nuestra modernidad”.³ De este modo, la crítica no está vinculada solamente a un dispositivo histórico, sino que ha de ser medida también a partir de esa resistencia que se enfrenta a la voluntad de los ilustrados, finalmente dispuestos a escapar de la incapacidad de la que ellos mismos son culpables. En este contexto, Foucault emplea un concepto interesante: “energía”,⁴ el cual seguramente hay que leer en relación con una importante figura del siglo xix. Nietzsche enfocaba la subjetividad en una relación (termo)dinámica. Lo que se está transformando con ello es nada

3. Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlín, 1992, p. 28. [“¿Qué es la crítica”, en *Revista de Filosofía*, núm. 11, 1995, pp. 5-25].

4. Ídem., p. 35.

menos que el estatus del poder. Para Foucault, en las dinámicas técnicas, históricamente variables, surge una nueva “relación en un campo de interacciones”.⁵ Un poder que, en la crítica clásica, surge a partir de una fuerza de “ofuscación” (teoría crítica) termina envuelto en una productiva electricidad de obligación, efecto y acontecimiento. De este modo, el poder de “una voluntad decidida a no ser gobernada”⁶ no se puede entender como forma de la manipulación tecnológico-mediática. En tanto parte y crisis de la crítica subjetiva, el poder más bien vuelve a institucionalizarse públicamente de una nueva manera.

En este contexto habría que llamar la atención sobre el “drama” que se encierra en toda decisión. Así, las decisiones críticas están remitidas siempre a un acontecer de carácter teatral, en el que se hace visible públicamente el punto de inflexión catártico.⁷ Al respecto, la Ilustración se puede ver también como una cesura en la autoconstitución del pensador crítico. En este sentido, Koselleck había reconocido una forma de moralidad burguesa de la que, debido al supuesto carácter público, “no hay salvación”.⁸ La crítica como actitud de un

5. Ídem., p. 40.

6. Ídem., p. 41.

7. Cornelia Vismann, “Das Drama des Entscheidens”, en Cornelia Vismann y Thomas Weitin (eds.), *Urteilen / Entscheiden*, Múnich, 2006, pp. 91-100.

8. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*, p. 47 [Crítica y crisis...].

sujeto burgués se vuelve, así, necesariamente paranoica si se cobija en el delirio de la observación general. Este cortocircuito entre energía intelectual y carácter público es el mecanismo al que, hasta el día de hoy, probablemente se somete la mayoría de las apreciaciones de la crítica.

Puede que la “actitud” del sujeto crítico y en crisis, problematizada en referencia a Foucault, recuerde la postura bourdieuana. Sin embargo, la “estadística” foucaultiana no se guía tanto por datos recogidos sociológicamente, sino más bien por energías de resistencia que pueden llamarse corporales.

Cuando una resistencia se establece durante un tiempo, necesita una posición clara, por ejemplo un domicilio. En todo caso, el poder que toma decisiones, siempre está sentado. “Antes de que alguien tome una decisión, casi siempre toma su lugar, se sienta, reflexiona y luego decide. En la riña, en medio de la rabia, en la acción, no se puede decidir nada, en todo caso no de manera tal que la persona que decide pueda ser responsabilizada por las consecuencias de la decisión.”⁹ Esa forma de “sedentarización”¹⁰ puede ser leída como forma instituyente de la crítica. Una mirada a la historia del sentarse muestra que el nombramiento y la investidura de posiciones de

9. Cornelia Vismann, “Das Drama des Entscheidens”, p. 91.

10. Ídem.

poder en una estructura social casi siempre tiene que ver con el asiento/sentarse. En el trono real, esto resulta en especial evidente. De igual modo, la catedral remite al asiento del obispo, y la cátedra es el asiento del sabio académico, cuya posición en la universidad se denomina hasta el día de hoy así.¹¹ La racionalidad del poder crítico se mide en la distancia entre posiciones ocupables. También los asientos del parlamento son una posibilidad decisiva en el ejercicio institucionalizado del poder. En *Crítica de la violencia*, de Benjamin, los parlamentos ofrecen únicamente un “espectáculo lastimoso, porque dejaron de ser conscientes de las fuerzas revolucionarias a las que deben su existencia”.¹² Aun cuando la relación entre parlamentarismo y revolución probablemente no resulte en absoluto tan evidente si se miran las cosas con más detenimiento, Benjamin sí lamenta la moderna desvalorización de las energías revolucionarias por medio de su canalización parlamentaria en el asiento representativo. Aquellos que antes habían estado de pie en las barricadas, ahora están condenados a sentarse, neutralizados así en cierto modo. Un mecanismo análogo se diagnosticó repetidas veces en referencia a la revolución del 68, cuando la “mar-

11. Hajo Eickhoff, “Sitzen”, en Christoph Wulf (ed.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim / Basilea, 1997, pp. 489-500.

12. Walter Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt”, en Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Fráncfort del Meno, 1966, pp. 42-66 [*Crítica de la violencia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010].

cha a través de las instituciones” terminó en el asiento parlamentario. Y probablemente se podría aplicar un análogo inflacionismo (→inflacionario) de la crítica revolucionaria a los símbolos de la cultura pop, como la impresión masiva de camisetas con la imagen del Che Guevara.

La cuestión, sin embargo, sería saber si debido a esta forma de comercialización o “mercantilización” cambia una posicionalidad en el sentido de una distribución de los escaños con capacidad de ejercer poder. En el asiento/sentarse, el poder está, al mismo tiempo, transmitido y representado, pero también neutralizado. Por eso la denominación de “presidente” hay que entenderla como una disposición tecnológica, que Roland Barthes refleja desde su condición de académico institucionalizado. Cuando él, a través de la pre-sidencia en el aula universitaria, se dirige a un orden jerárquico reunido entre la cátedra y los pupitres, su actitud corporal es una “postura completamente simbólica y completamente eficiente”.¹³

De este modo, la cualidad que tiene la modernidad de asumir forma de crítica es legible tanto en la refutabilidad como en la resistencia de actitudes (corporales). La legitimidad de una posición está estrechamente re-

13. Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesungen am Collège de France 1977-1978*, Eric Marthy (ed.), Fráncfort del Meno, 2005, p. 305 [*Lo neutro*, México, Siglo XXI, 2004].

lacionada con qué puede ser denunciado e inflacionado como pura pose. También en estos mecanismos aparece la dialéctica entre Ilustración y carácter absoluto, la cual ya era válida para el siglo XVIII.

También una crítica 2.0, en la que surgen las formas de distribución de *smart mobs* en el sentido de una *criticality* distribuible de manera novedosa, tiene que pensar su carácter absoluto en el horizonte de la posibilidad (técnica) de desarrollar institucionalidad.

Sin embargo, el hecho de que el acto mismo de sentarse pueda ser revaluado, lo muestra, a más tardar desde los años sesenta, la conocida forma de protesta de la sentada (*sit-in*). Eventualmente, ella es indicadora de la neutralización de formas de crítica que escenifican su poder a través de lugares establecidos geográficamente. En la actual época digital es poco probable que surjan escuelas teóricas y críticas que dispongan de un asiento claramente encasillable. Es probable entonces que Fráncfort no vuelva a ser sede de ninguna otra forma institucionalizada de protesta.

