

LA CREATIVIDAD COMO AFIRMACIÓN DEL “ACONTECIMIENTO”

ENTREVISTA A ERIN MANNING Y BRIAN MASSUMI

Juan Pablo Anaya

Pensar, experimentar y crear a partir del “acontecimiento” es la tarea a la que se dedican los filósofos Erin Manning y Brian Massumi, así como el laboratorio de investigación en el que participan, SenseLab, ubicado en la Universidad de Concordia, en Montreal. Siguiendo a Friedrich Nietzsche, Manning y Massumi buscan, primero, afirmar la existencia de un mundo en devenir y, segundo, crear a partir de las fuerzas que se encuentran en lo que en éste acontece. Para estos herederos del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un acontecimiento es aquel en el que, a causa de la novedosa interacción de los elementos en un sistema, emergen nuevas potencialidades y nuevas formas de organización. Compuesto por una mezcla cambiante de estudiantes, profesores, teóricos y artistas de diversas disciplinas, SenseLab, fundado por Manning en 2004, explora también la noción de “acontecimiento” para posicionarse frente al término institucional investigación/creación (*research-creation*). Una categoría que, desde 2003, fomenta un conjunto de prácticas que vinculan de manera directa el trabajo creativo de los artistas con los desarrollos tecnológicos de las industrias culturales para producir nuevas mercancías. Ante esta economía neoliberal del conocimiento, guiada por el afán de innovación, SenseLab quiso desde sus inicios problematizar semejante tendencia. En su práctica, el laboratorio no busca una simple “comunicación” entre cuerpos de saber ya coagulados en definiciones institucionales de arte, ciencia o filosofía. Lo que se persigue es una “interpenetración” de los “procesos” creativos y de investigación con el fin de explorar ese momento en el que “el hacer” de la creación es también un investigar y una forma de “pensar en acción”.

En el primer semestre de 2015 hice una residencia de investigación en SenseLab. En ella pude percibir cómo, para el laboratorio, explorar la importancia de los procesos detonados por un acontecimiento es una manera de separarse de la lógica propia del neoliberalismo, que se basa en la cuantificación de resultados creativos capitalizables por los inversores, sea la iniciativa privada o el Estado. Siguiendo la filosofía de los procesos de Alfred North Whitehead, una de las actividades centrales en SenseLab consiste en generar, no productos u objetos, sino acontecimientos u “ocasiones de expe-

riencia", como los nombró Whitehead, que detonen procesos y por ende res-pondan a la naturaleza de lo que arriba definimos como un "acontecimien-to". *Bailar en lo virtual* (2005), *Alojar al cuerpo, vestir al medio ambiente* (2007), *Por una sociedad de moléculas* (2009) y *Generar lo imposible* (2011) son algunos de los "acontecimientos" que ha realizado el laboratorio. En los nombres de estos eventos es posible percibir la naturaleza experimental y performativa que se proponían. Como lo explican Manning y Massumi en *El pensamiento en el acto* para que un evento sea un "acontecimiento"

es necesario que un proceso colectivo de pensamiento tenga lugar y haga surgir nuevos pensamientos a través de la interacción con un sitio. Es igualmente im-portante que el potencial de lo que pueda ocurrir no sea reducido a la corrobora-ción de conclusiones a las que ya se había llegado de antemano (*Thought in the Act*, 2014: 90).¹

Desde mi punto de vista, una redefinición del problema de la creatividad ligada a la investigación está en juego en esta postura.

1. ¿En qué parte de su trabajo teórico tiene lugar algo así como el proceso creativo? ¿En su investigación teórica y práctica qué entienden ustedes por creatividad?

Erin: Es importante, en principio, desmarcar al concepto de creatividad de su funcionamiento en el capitalismo neoliberal, donde la creatividad está li-gada a la innovación y a la noción de "la última novedad". La manera en que Whitehead entiende el concepto de creatividad no tiene que ver con superar con alguna maniobra el último momento creativo. La creatividad, para Whi-tehead, involucra la introducción gradual de la experiencia en el hacer, de tal forma que la capacidad del hacer para la diferencia y para excederse a sí mismo se haga sentir. La creatividad es apetito, en el acontecimiento, por aquellas otras cosas en que el acontecimiento puede transformarse. White-head utiliza indistintamente la noción de creatividad y la de "potencialidad real" que se refiere a la potencialidad vinculada a una situación actual, de-terminándola y excediéndola.

Para Whitehead, la creatividad es lo que hace que una ocasión de expe-riencia (*occasion of experience*) se convierta en algo más que "sí misma". Es lo que hace emerger lo que entiendo como el excedente de la experiencia (*the more-than of experience*); la capacidad del acontecimiento para ir más

allá de los márgenes de lo que de otra manera sería experimentado como el límite de su actualización.

En mi obra artística, y en mi trabajo teórico, pienso en la creatividad como aquella tendencia operativa, que es desde un inicio parte de las con-constelación que excede la suma de sus partes. Ya sea en la escritura, en la creación artística o en la organización colectiva, la creatividad como po-misma, y mi idea de intencionalidad, un poco a un lado para encontrar qué otro tipo de fuerzas están en juego.

Brian: Es fácil decir lo que la creatividad no es. No es una facultad que tiene una persona. No es tampoco la propiedad de un objeto, por ejemplo, de una tecnología que consideramos innovadora. Y no es simplemente una inspira-ción repentina que golpea a un individuo como un rayo. Para mí, la creativi-a la suma de las partes. Esto quiere decir que hay un excedente que puede plegarse al interior del proceso para generar de nuevo alguna otra cosa. Entre torno con distintos elementos, por ejemplo, hay algo que hace clic de manera única ocasión. Esto no puede medirse en términos de los valores convencio-nales que otorgamos a los objetos, por ejemplo, en términos del valor de uso o valor de cambio. No es un valor en ese sentido. Es un plusvalor dinámico de relación. Y no es propiedad de alguna cosa o del individuo. Es una dimensión del acontecimiento.

La idea de herencia es también importante cuando pensamos acerca de la creatividad porque enfatiza que la creatividad no es simplemente aquel momento en donde no hay restricciones. De hecho, hay mucho de coacción o compulsión en la creatividad; de ser forzado por la necesidad. Whitehead dice que cada ocasión de experiencia empieza con la coacción de un impulso que es heredado del pasado, porque la ocasión inicial no tiene otra opción que comenzar conformándose a las condiciones de su nacimiento. Si ha de ser creativa —es decir, autocreativa, en última instancia autodeterminante en tanto acontecimiento— una ocasión de experiencia está obligada a mover lo que hereda del pasado hacia una nueva configuración que expresa un nuevo impulso. Hace esto basada en potenciales que ya estaban en el pa-sado, en la complejidad de las condiciones antecedentes. Esta complejidad conlleva diferenciales, contrastes en desequilibrio o tensión, y éstos ofre-cen nuevos recursos para la ocasión por venir. La ocasión emergente puede arreglárselas para trabajar las tensiones de forma distinta, en la manera en que reúne de nuevo a los elementos en juego y vuelve a reorganizar su rela-

¹ La traducción es de Juan Pablo Anaya.

De hecho, en lugar de usar la categoría de "arte", en sus textos Erin habla acerca de una "artisticidad" (*artfulness*) para poder enfatizar esto que acabo de describir.

4. *Tal como lo cuentan en El pensamiento en el acto (Thought in the Act, 2014), SenseLab surgió en 2004 cuando las prioridades del financiamiento a las artes en Canadá se orientaron hacia la investigación interdisciplinaria, creando a su vez una nueva categoría institucional llamada investigación/creación (research-creation). En su libro señalan los vínculos que tiene esta categoría con la economía neoliberal, que capitaliza la actividad creativa volviéndola una forma de trabajo inmaterial "potencialmente patentable" y "vendible fuera del mercado del arte". ¿Cómo respondió el SenseLab ante esta nueva forma dominante de concebir a las "prácticas creativas"?*

Brian: En una palabra, parasitándolas. Nosotros sacamos provecho de esa categoría de financiamiento. Nos dio una manera en la que podíamos hacer reconocible y relevante nuestro trabajo ante las agencias del gobierno y sus prioridades. Esta estrategia nos ha dado los recursos que tenemos hoy; aunque antes trabajamos sin solicitar fondos por diez años hasta que sentimos que estábamos listos para aceptar financiamiento y de todas maneras seguir haciendo el trabajo que verdaderamente nos mueve. Lo que nos emociona de lo que hacemos son siempre los aspectos procesuales, que se mantienen completamente irreconocibles en relación con las categorías gubernamentales, que simplemente no operan a ese nivel. Pero no estamos siendo deshonestos, porque sí producimos cierto tipo de resultados que cumplen con lo establecido —libros, artículos, publicaciones, supervisión de tesis doctorales—, pero también ideas acerca de la llamada investigación/creación que pueden ser útiles para el desarrollo de currícula o que pueden informar el debate sobre el tema hoy en día y ayudar a la evaluación de la investigación académica que tiene un componente creativo.

Erin: Justo al inicio, Brian y yo sentíamos que era necesario permitir a la filosofía vivir de una manera distinta. Lo que queríamos hacer, mientras el SenseLab se iba conformando, era enfatizar que el pensamiento era creativo en maneras que podían desestabilizar potencialmente al capital creativo que emergía alrededor de la noción de investigación/creación. También queríamos permitir —y esto se hizo claro conforme pasaron los años— un pensamiento de lo estético que pudiera abrirse más allá del objeto artístico. Hoy en día podría decir que seguimos "el camino" del arte más que el objeto de arte. Al hacer eso, nuestro trabajo se alineó con un pensamiento estético-político, tal como lo definió Félix Guattari: siempre estuvimos interesados en cómo el proceso podía crear técnicas que alteraran la forma en que

nos reunimos, la manera en que colaboramos, cómo pensamos en cuestiones que se encuentran más allá de lo humano, tales como las ecológicas o las medioambientales.

Es importante enfatizar que SenseLab jamás ha tenido algún tipo de membresía, lo que también significa que nunca hemos tenido alguna forma de mandato clara. Tenemos un apetito; es mucho más fácil ver este apetito en retrospectiva que entender la forma en que trabajó en el proceso mismo. Así que si ahora parezco confiada en que seguíamos "el camino" del arte —lo que por cierto, es la definición medieval del arte, antes de que se vinculara a un objeto *per se*— ¡es solamente una seguridad que surgió en retrospectiva! En el momento, el camino es desordenado, discordante, emocionante, abrumador, conflictivo.

Pero hemos aprendido bastante precisamente acerca del camino; el camino del pensar, el camino del hacer: un pensamiento que ha ido de un compromiso concreto con lo que la investigación/creación podía hacer, hasta una exploración prolongada de cómo las colectividades emergentes pueden surgir de determinadas semillas y ser procuradas. Una pregunta que me ha podido ser algo así como: si la creatividad es realmente esta capacidad para pensar en el acto, un pensamiento en el acto que produce un tipo de libertad que no acaba de pertenecerme y que no es puramente humano, ¿cómo puede una colectividad emergente componer con este elemento que se encuentra más allá de lo humano?

Brian: El truco aquí es que el neoliberalismo también vive de energías creativas emergentes. Las parasita. El neoliberalismo es una forma de capitalismo que ha aprendido a operar en este campo de emergencia que no entiende ni controla por completo, pero del que sabe cómo sacar provecho. Ves este parasitismo en marcha por ejemplo con los *style scouts*: gente que envían a la calle para rastrear las nuevas tendencias, para merodear entornos en los que están surgiendo nuevas formas de expresión o nuevas formas de hacer las cosas o de presentarse uno mismo; el objetivo es que esas agitaciones de la vida puedan ser medidas, canalizadas, comercializadas y monetarizadas. Al momento en que aquello nuevo que se estaba agitando alcanza este tipo de "éxito", ya se ha terminado. Es tendencia de ayer. Deja de ser cautivador. Así que tienes que salir a buscar la próxima cosa. Es esta captura de lo nuevo lo que ha llevado a mucha gente a desconfiar de la palabra, y a cuestionar el énfasis en lo nuevo y lo emergente que propone la filosofía de los procesos. Yo lo veo un poco distinto. El hecho de que el neoliberalismo esté constantemente lidiando con lo emergente para mí no significa que todo lo emergente está previamente cooptado. Al contrario, lo veo como un indicador de que el capitalismo ha tenido que reconocer que existe un campo inmanente a su

funcionamiento, que no es interior a su sistema, y que no puede comprender o controlar por completo. Así que tiene que estar corriendo constantemente tras él para alimentarse de ello, incorporarlo, interiorizarlo. En el contexto en el que trabajamos, la forma en que esta dinámica se expresó fue en que el arte de pronto comenzó a ser considerado como un territorio de innovación para las "industrias culturales". Un gran segmento de la economía de ciudades como Montreal se basa en la actividad cultural. Un buen número de iniciativas han sido puestas en marcha para capturar las energías artísticas que a menudo se dirigían a la conjunción entre arte y política para canalizarlas ahora hacia el mercado, transformando estos acontecimientos expresivos en "entregables" bajo un esquema de propiedad intelectual. La idea básicamente es transformar las artes, y las conjunciones entre las artes y otros sectores como los computacionales o ingenieriles, en un semillero para las industrias culturales. Estábamos muy conscientes de esto desde el principio, y era justamente lo que queríamos resistir pero al mismo tiempo fue lo que nos dio entrada.

5. *Creo que uno de los movimientos estratégicos al interior del SenseLab –y díganme si me equivoco– fue el entender la noción de técnica y su relación con la tecnología de una manera peculiar. Porque la racionalidad detrás del financiamiento para el arte con tecnología era algo así como "que los artistas experimenten con las nuevas tecnologías, nosotros tomamos el resultado y lo convertimos en un producto". En esta racionalidad las "nuevas técnicas", fruto de la experimentación, están subordinadas a la creación de "mercancías tecnológicas". Por el contrario, me da la impresión de que ustedes estaban tratando de pensar la técnica como aquella que desencadena un acontecimiento.*

Erin: La tecnología era una cuestión, sí, pero esto se debía en buena medida a lo que sucedía localmente. La categoría de investigación/creación como parte de las solicitudes de financiamiento coincidió con una gran subvención llamada Hexagram (de 26 millones de dólares) que trajo tecnología de punta a las facultades de bellas artes en la Universidad de Concordia y en la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM). Hexagram pudo recibir el financiamiento en buena medida porque daba lugar al nuevo ajuste entre las prácticas artísticas y la economía neoliberal, sugiriendo que el gobierno debía dar a los artistas herramientas tecnológicas para estar mejor preparados, crear vínculos con la industria y contribuir con capital creativo. Así que la tecnología no era nuestra preocupación inmediata sino lo que sucedía con el arte en Montreal en ese periodo, y por este alineamiento emergente del arte y la tecnología, y los vastos recursos en Montreal para ello, hubo muchos proyectos interesantes que surgían alrededor de los nuevos medios,

incluyendo la Sociedad de Artes Tecnológicas (SAT) donde SenseLab fue alojado durante varios años.

SenseLab volteó a ver el asunto de la técnica justo para complejizar la relación entre tecnología y arte. No estábamos de ninguna manera en contra en explorar cómo la técnica puede ser una forma vivificadora de exponer qué puede hacer el arte más allá de sus posibles vínculos con la industria o el capital creativo.

Avanzamos muy despacio en esta dirección: nos tomó años incluso entender cómo estábamos pensando la relación entre el acontecimiento, las artes, la tecnología y la técnica; un periodo en el cual fuimos influenciados por artistas que conocemos y cuyo trabajo estaba explorando los límites del arte y la tecnología –Luc Courchesne, Toni Dove, Sher Doruff, Andrew Goodman, Steve Goodman (Kode9), Nathaniel Stern, Sha Xin Wei, Chris Salter, Rafael Lozano-Hemmer–. Así que la tecnología definitivamente ha jugado un papel, pero ha emergido menos como una categoría que como un intercesor. Aquí pienso en nuestro evento *Alojar al cuerpo, vestir al medio ambiente* (2007) donde un número de artistas (Owen Chapman y Steve Goodman, ferentes tecnologías (micrófonos congelados en hielo, distintos amplificadores, sistemas de sonido inalámbricos, etcétera). Nuestra meta era tanto explorar lo más que pudiéramos la cuestión de cómo la escucha afecta un acontecimiento, como crear una plataforma relacional que operara en los intersticios de diferentes tecnologías.

En cada etapa, la cuestión era menos "¿qué puede hacer esta tecnología?" y más "¿qué clase de técnica puede inventarse que genere las condiciones para un proceso que tenga la naturaleza de un acontecimiento?"

Brian: El sentido en el que usamos la palabra "técnica" es bastante diferente de la manera en que usualmente se le entiende. Normalmente, es una noción bastante instrumental: ir a través de los pasos subsecuentes en un programa para alcanzar un fin. La técnica, y la tecnología, únicamente son los medios para alcanzar ese fin. Esta postura asume que el fin ya está dado desde un inicio, que está preconcebido, que se reconoce un punto final reflejado de antemano en la intención con la que se comienza. Para nosotros, la técnica no tiene que ver con fines predeterminados. Tiene que ver más bien con las condiciones que hacen que algo suceda, como Erin estaba diciendo. Estamos interesados en las técnicas para el establecimiento de las condiciones necesarias para una reunión que catalice en un nuevo modo de relación. Por ejemplo, nosotros experimentamos con técnicas para entrar juntos a un acontecimiento. O técnicas para reunirnos alrededor de un material de tal manera que quizá permitan obtener de una manera un poco distinta los

potenciales que ese material trae consigo, y que podrían agregar algo no sólo a la interacción sino también al tenor conceptual del acontecimiento. Las técnicas establecen las condiciones sin prejuzgar lo que va a suceder. Permiten que la interacción decida creativamente sobre la marcha. Para nosotros, las técnicas son siempre técnicas de relación, técnicas para catalizar una manera de reunirnos que exceda a la suma de las partes.

En su trabajo, Erin lleva el concepto de técnica un poco más lejos al plantear la idea de una "tecnicidad", que es justo la plusvalía resultante de la técnica, a la manera en que hablaba yo antes de plusvalía: como aquello que se desencadena y se desdobra cuando algo hace clic en términos relacionales, creando un impulso que no se puede agotar en esa precisa ocasión en que se genera. Esta emergencia, una vez más, no carece de restricciones. Es una manera en que se trabaja un problema. La espontaneidad puede surgir, y tener un efecto, porque el movimiento de alguna manera ya está orientado. Lo que surge de esto responde a una pregunta o a un problema con el que nos vemos obligados a lidiar. Nuestro problema ha sido, ¿cómo revitalizar la investigación? ¿Qué significa producir conocimiento en la universidad de manera colectiva, sobre una base experiencial y procesual? Eso fue al comienzo. Siguiendo su propio impulso ese problema generó problemas nuevos. Por ejemplo, ¿cómo las condiciones medioambientales que nos rodean, y en las que nos reunimos, permiten o cortan las posibilidades para la creatividad? Y ¿cómo distribuir la vivacidad de un acontecimiento creativo, a través de un número de lugares distintos, de manera simultánea, mientras se mantiene una interrelación afectiva entre las distintas ocasiones de su distribución? Así que en cada etapa hay un problema que genera otros problemas. El proceso se mueve a través de estas problemáticas como fases de sí mismo. El concepto de tecnicidad es una manera de plantear conceptualmente el problema procesual de lo que, en cada fase o interacción, ya está en juego y nos obliga, y orienta creativamente, hacia la siguiente fase. Pensamos la historia de nuestras iniciativas en SenseLab en estos términos. En retrospectiva, podemos crear una pequeña historia que parece bastante lógica. Pero no parecía tener lógica mientras sucedía, sucedió con su propia coherencia, siguiendo su propio impulso.

6. Es frecuente escuchar en SenseLab dos conceptos: el de "crítica inmanente" y el de "afirmación". Percibo que ambos son centrales en el laboratorio. ¿Cuál es el vínculo entre ambos conceptos y cómo operan en relación con la práctica de investigación de SenseLab?

Erin: Aquí tenemos dos cuestiones. Una de ellas es la pregunta por la crítica. Brian hablaba de cómo cuando diseñas acontecimientos, cuando dise-

ñamos técnicas para un acontecimiento, el acontecimiento también diseña sus propias técnicas. Cuando estamos diseñando un nuevo acontecimiento, desde el inicio hay un cuidado realmente riguroso del proceso a través de las lecturas, a través de observar, de percibir, de trabajar de manera colaborativa en línea y en persona. Pero durante el acontecimiento en sí también hay una cualidad real propia del estar en el sitio siendo orientado por distintas técnicas: una especie de compromiso directo, una especie de escucha, una especie de improvisación estructurada, donde el acontecimiento y lo que emerge con él también te están diciendo cómo el acontecimiento mismo necesita evolucionar. Ya que los acontecimientos por su naturaleza están llenos de discordancia e inquietud (¡y de alegría y emoción!), y dado que hay un exceso de sentimientos que puede movilizarnos de nuevo hacia nuestros hábitos y nuestros modos de presentación como individuos, tratamos de dar toda la importancia a lo que sucede en los umbrales; tanto al umbral que marca el inicio de nuestra puesta en relación con el acontecimiento, como también, en años recientes, a los distintos umbrales que suceden en el transcurso del proceso donde los campos de duración en conflicto se hacen sentir. Exploramos tanto la manera en que entras a un acontecimiento como también la manera en que el acontecimiento se convierte en un acontecimiento y conforma su propia duración. Todos tenemos hábitos para cruzar un umbral. Estos hábitos se vuelven parte de nosotros, en gran medida, a través de los sistemas de educación, pero también a través de nuestros sistemas familiares, a través de nuestros sistemas culturales; tienen que ver con la manera en que nos presentamos a nosotros mismos, pero también con la rigidez con la que afrontamos el conflicto percibido, o con la inquietud que nos provoca el percibir inclusión o exclusión. En un proceso que no sitúa en primer plano una política del consenso, en un proceso donde nos dirige el apetito por lo que pueda suceder y las condiciones para que emerja una colectividad, frecuentemente puede surgir la idea de ser dejado fuera, o de que una idea no fue tomada en cuenta. Trabajamos en generar técnicas para que el cruce de ciertos umbrales nos lleve fuera del modelo del yo como pivote. Es por esto que enfatizamos tanto lo impersonal: nuestra experiencia es que si empezamos con las típicas formas de autopromoción y autoría de ideas nunca iremos más allá de ellas. Y entonces lo que sí se promueve es una proposición, y la manera en que la proposición altera las condiciones de lo que viene después es la ruta que seguimos.

Es por esto que, por ejemplo, cuando alguien llega a SenseLab no desplegamos las condiciones para que pueda presentarse a sí mismo (alentando a los investigadores visitantes, por ejemplo, a dar una conferencia inmediatamente después de su llegada). Permitimos que la gente se incorpore de su propia manera; es algo que puede resultar incómodo. Intentamos crear un

espacio para el acontecimiento que sea hospitalario, pero no nos enfocamos en la persona. Nos enfocamos en lo que quizá puedan aportar, y después permitimos o tratamos de permitirles que encuentren la constelación en la que lo que traen es relevante para ellos, y los seguimos en ese camino. De esta forma, en realidad hay más potencial para que una persona nueva cambie la dirección de nuestra experimentación.

La pregunta por la crítica es clave, porque la crítica, entendida en su sentido tradicional como juicio, refuerza esta presentación de sí mismo. La postura crítica hace eso al decir: "esto está mal...", "esto podría ser más interesante si lo hicieras de esta forma. Pienso esto porque...", "en realidad ésta es la manera en que se debería pensar ese problema", etcétera. La crítica te lleva fuera del proceso que está en ebullición. Es por eso que en su lugar enfatizamos la crítica inmanente. La crítica inmanente ocurre a nivel del acontecimiento, está comprometida no con una postura crítica ante el acontecimiento, sino con una curiosidad sobre hacia dónde puede ir el acontecimiento, desde un punto de vista interior a éste. Una crítica inmanente de un texto hace un trabajo similar: pregunta cómo hace el texto lo que hace, en vez de enfocarse en cómo otro autor lo hace de mejor manera.

Brian: Una de las cosas más importantes que tomamos de Friedrich Nietzsche es la idea de que la afirmación no significa la aceptación de las cosas tal como son. Frecuentemente se confunde con eso, y en consecuencia Nietzsche es tachado de conservador. Para nosotros la afirmación es radicalmente inclusiva, y comienza desde la posición en la que te encuentras, en el sentido en el que trabajas con lo que sea que haya en ese momento. ¿Qué más se encuentra disponible para trabajar con ello? Pero no es que lo estés aceptando tal cual es. Tomas lo que hay desde el punto de vista de lo que puede hacer. Lo afirmas desde el punto de vista de su potencial. Esto requiere un cierto tipo de evaluación sobre cuál es ese potencial. Afirmar por lo tanto no es lo opuesto a pensar, pero tampoco nos remite al tipo de pensamiento crítico que sucede en el elemento del juicio. Sucede en el elemento de lo que está en proceso: el acontecimiento.

Nietzsche hace una distinción entre las fuerzas activas y las reactivas. Las fuerzas activas son fuerzas que se llevan a sí mismas, y con ellas a otras fuerzas, un paso más allá en relación a lo que pueden, en un movimiento que va hasta el límite de lo que pueden hacer. Vista de esa manera, la afirmación es un poder generativo. Una fuerza reactiva, por otra parte, es aquella que se separa a sí misma, o a las otras fuerzas, de lo que puede o pueden hacer. La crítica en el sentido usual, la crítica negativa en el elemento del juicio, en la forma en que se practica ampliamente en la academia es ciertamente una fuerza reactiva. Existe para poder silenciar a alguien, para encastrarlo, para descalificar su punto de vista, para separarlo de lo que puede

expresar. Lo hace desde un lugar seguro, fuera del acontecimiento que tiene lugar, mirando hacia abajo como si estuviera situada en las alturas en una posición de superioridad.

La crítica inmanente es muy distinta porque involucra una evaluación de las potencias en curso. Involucra no el juzgar, sino más bien el hacer una especie de sondeo, como si mandáramos una sonda para entender el potencial de la situación. Lo anterior es siempre realizado en la forma de un gesto. Y es sólo la respuesta de los otros elementos hacia el gesto en la situación misma lo que te deja saber qué ha sido sondeado. Es prueba y error, y en ese sentido es bastante empírico. Así que la crítica inmanente involucra activamente sondear una situación desde dentro, de tal forma que cataliza una respuesta que permite que la situación sea más que la suma de sus partes.

En nuestras reuniones y acontecimientos nos esforzamos por inhabilitar la crítica negativa: usamos técnicas afirmativas para hacerla a un lado al maniobrar. En nuestro primer acontecimiento, por ejemplo, planeamos que ciertos estudiantes funcionaran como bots de la crítica negativa. Cuando estábamos leyendo colectivamente un texto, por ejemplo, y alguien adoptaba la modalidad de juzgar y comenzaba a pontificar y a ponerse por encima de todos los demás, con el conocimiento que había adquirido en algún otro lugar, el trabajo de los bots era involucrarlos de nuevo al trabajo de manera positiva de tal manera que regresaran al acontecimiento que estaba sucediendo en el presente, alentándolos a colocarse en el elemento de las interacciones en curso. Podía ser tan fácil como preguntar, con genuino interés, "¿dónde encuentras eso operando en el texto específicamente?", "¿en qué pasaje?", "¿cómo harías trabajar eso que señalas con lo que tal y tal estaban diciendo?". Sin avergonzar a nadie, sin criticar de vuelta, con gentileza, redireccionando sutilmente. Hubo unos cuantos casos en que la gente llegaba pontificando pero para el final del evento ya se habían movido a trabajar de manera inmanente con el texto y las condiciones relacionales del acontecimiento, sin siquiera notar ese cambio en ellos mismos. El acontecimiento los atrapó de manera inconsciente, y sólo se daban cuenta en retrospectiva, y entonces empezaban a pensar en cuál había sido la diferencia y cómo se relacionaba con sus antiguos modos antes de entrar al acontecimiento. Claro, hubo también fallas, porque esa clase de técnica de relación asume cierto nivel de sensibilidad y apertura al cambio.

Erin: Sólo algo más sobre la afirmación. A través de esta conversación hemos hablado los dos acerca de la necesidad de ser capaz de trabajar con fuerzas humanas y fuerzas que exceden lo humano. Lo que es realmente un reto, dado que nuestro sentido de lo humano es primario en nuestra experiencia. Así que muchas de nuestras técnicas han trabajado con ahínco —y aquí es donde Whitehead ha influenciado fuertemente nuestra práctica— para

crear modos de encuentro que permitan una sensibilidad a las fuerzas que exceden lo humano. Y creo que la afirmación es la más importante de estas técnicas. En su aproximación a la obra de Nietzsche, Deleuze deja en claro que hay una doble afirmación en Nietzsche. Hay una primera afirmación que afirma el ser del devenir al desactivar las fuerzas reactivas, al destruir su capacidad para continuar siendo reactivas. Pero eso no es suficiente. La segunda afirmación afirma la afirmación, la lleva a un nivel más alto, más allá de lo reactivo, liberando al devenir para llevarse a sí misma hasta el límite de lo que puede. Esta afirmación de la afirmación es un acontecimiento que desborda lo humano. Porque es donde el acontecimiento trabaja sobre sí mismo, sobre su propio acontecer, y cada acontecimiento está condicionado por muchos factores fuera del cerco que conforma lo humano. Lo más difícil acerca de esta doble afirmación, en el contexto de SenseLab, es que no sabes hasta mucho tiempo después, o tal vez nunca, si realmente tuvo lugar. Cuando la doble afirmación hace su trabajo, tiene un efecto en el mundo que no se trata solamente de ti como el componente humano de ese mundo e incluso quizá te elude. Encontrar cómo subsistir, persistir, encontrar y crear con esta doble afirmación que desborda lo humano, creemos que puede realmente cambiar el suelo en el que estamos acostumbrados a caminar.

LA CREACIÓN HOY: PERSPECTIVAS POSHUMANISTAS

Alberto López Cuenca
Luisa Fernanda Grijalva Maza
María Torres Martínez
(coordinadores)

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

EDITORIAL ITACA

La creación hoy: perspectivas poshumanistas,
de Alberto López Cuenca, Luisa Fernanda Grijalva Maza
y María Torres Martínez (coordinadores)

Primera edición: 2018

Diseño de la cubierta: Rubén de la Torre

D.R. © 2018 Fundación Universidad de las Américas, Puebla
Ex hacienda Santa Catarina Mártir, 72810
San Andrés Cholula, Puebla, México
Tel.: 52 (222) 229 2109
www.udlap.mx
editorial.udlap@udlap.mx
ISBN: 978-607-7690-95-5

D.R. © 2018 David Moreno Soto
Editorial Itaca
Piraña 16, Colonia del Mar
C.P. 13270, Ciudad de México
tel. 55 5840 5452
ed.itaca.mex@gmail.com
itaca00@hotmail.com
editorialitaca.com.mx
ISBN: 978-607-98255-4-6

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*