

EL CONFLICTO A ESCENA: LA FUNCIÓN CURATORIAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ESFERA PÚBLICA DEMOCRÁTICA

PAULA KUFFER

Profesora Ayudante Doctor, *Universidad de Zaragoza*

SUMARIO: LA ORGANIZACIÓN DE LO IMPOSIBLE; EL MÁS ALLÁ DEL CONSENSO; LA FUNCIÓN CURATORIAL Y EL ESPECTRO DE LA ESFERA PÚBLICA; BIBLIOGRAFÍA

LA ORGANIZACIÓN DE LO IMPOSIBLE

¿En qué consiste la función curatorial? ¿Qué tiene que ver con la construcción de una esfera pública? ¿Qué es público en el arte público y qué es político en el arte político? ¿Toda esfera pública es política? ¿Es posible poner en escena el conflicto? Tales interrogantes permiten reseguir el hilo de algunas de las principales inquietudes y reflexiones estéticas que se plantean desde una perspectiva posfundacional, entre las cuales la esfera pública ocupa un lugar destacado. Así puede inferirse, por ejemplo, del propio título del texto de Oliver Marchart, *Conflictual aesthetics. Artistic activism and the public sphere*. En este escrito, el autor define la función curatorial como la «organización de la esfera pública» (Marchart, 2019, p. 144). En su formulación, sin duda, resuena la que Benjamin apuntaba como «exigencia» política al orden del día en un momento atravesado por el auge del fascismo y la expansión bélica del capitalismo: «la organización del pesimismo».¹ Acaso se puede entender que este pesimismo es también una de las maneras en que se dice el antagonismo.

¹ Benjamin elabora tal máxima precisamente en su texto alrededor del surrealismo, donde formula las relaciones entre arte y política. La exigencia a la que se apunta aparece en su escrito y procede de una frase de Naville (Benjamin, 2007, p. 301).

La esfera pública no está dada como *un a priori*. No es un escenario vacío que espera pacientemente la llegada de sus actores o representantes institucionales. Tampoco se define por el acceso del público a un espacio concreto, ni por la cantidad de gente que pueda llegar a congregarse en este. Ni siquiera el ideal de la participación, en tanto que estrategia democrática *per se*, es constitutiva de la esfera pública.² Desde la perspectiva posfundacional, la condición para que emerja la esfera pública es «la irrupción del debate entre los presentes» (Marchart, 2019, p. 145). El debate al que se refiere Marchart no se caracteriza por estar «libre de la dominación, ni estar guiado por la razón», del mismo modo que no aspira a la búsqueda de un consenso, tal como supondría Habermas. Al contrario, el debate al que remite solo puede darse ya «en medio del conflicto». (Marchart). La esfera pública solo se constituye en ese preciso momento, «cuando se rompe el consenso» (Marchart), que siempre se asume calladamente, casi como un destino al que parece imposible escapar. De este modo, como señala Marchart, el «conflicto» o el «antagonismo» se convierte en el criterio esencial para la conformación de una esfera pública que pueda ser considerada una «verdadera esfera política» y «no solo una simulación de una esfera pública» (Marchart). La función curatorial, en tanto que organización de la esfera pública consistirá, pues, en «la organización del conflicto o antagonismo» (Marchart). La estética conflictual (*conflictual aesthetics*), como explica Marchart, se relaciona con el conflicto en dos sentidos. Por un lado, está en conflicto con la «espontaneidad de los ideólogos del terreno del arte». Por otro, pretende desarrollar las implicaciones políticas de una práctica artística conflictual. Es, sostiene, «tanto una estética conflictiva como una estética del conflicto» (Marchart, 2019, p. 23). Marchart señala la potencialidad de la dimensión política de las prácticas artísticas (Marchart, 2019, p. 179). El conflicto al que se refiere no remite a un modo concreto de hacer política, pues «la acción política siempre es conflictual» (Marchart). En este sentido, la función curatorial se revela fundamental para una estética política en tanto que una estética de lo político (Marchart, 2019, p. 180).

² Claire Bishop ha criticado duramente este ideal de la participación. Según el autor, las prácticas del arte participatorio están orientadas hacia una realidad social y política en la que la audiencia ya está previamente concebida como espectadora u observadora, como co-productora o participante. En este sentido, el arte participatorio, sostiene, se dirige a una comunidad de sujetos que tienen algo en común, y se presenta en realidad como una congregación libre de conflicto, que apunta fundamentalmente a la confirmación y reproducción de las jerarquías sociales en vez de ponerlas en conflicto. En realidad, sostiene, el arte participatorio está al servicio de las políticas neoliberales de inclusión, que, como afirma, no se preocupa tanto por reparar el lazo social, sino que tiene como misión permitir que todos los miembros de la sociedad se conviertan en «consumidores auto-administrados a pleno rendimiento». (Bishop, 2012, p. 14).

El antagonismo —aquel que debe organizar la función curatorial para que emerja una esfera pública—, sin embargo, se caracteriza precisamente porque «no se puede organizar» (Marchart, 2019, p. 23). Y si el antagonismo no se deja organizar, entonces, la organización de una esfera pública, como infiere Marchart, se revela «una tarea imposible» (Marchart). Aun así, la función curatorial consiste precisamente en eso, en la producción de una esfera pública a partir de la organización de lo imposible. Aquello que no se puede organizar, ese «elemento imposible» con el que lida la función curatorial, es «el elemento político» (Marchart, 2019, p. 147). En realidad, la política, cuando se quiere una «genuina realización de lo político siempre es una praxis que remite a lo imposible mismo, es decir, a aquello que el discurso hegemónico, en una situación dada, define como imposible» (ídem).

De la imposibilidad de organización del antagonismo da cuenta «la política». Esta, precisamente, no se manifiesta como el terreno más prolífico para el conflicto, sino más bien al contrario. La política institucional está dominada por el mutuo acuerdo y el consenso, la gestión y la administración. Se define, pues, por su previsibilidad. En cambio, el conflicto puede emerger en cualquier momento y en cualquier lugar, de manera imprevista, afirma Marchart. El terreno del arte, precisamente, se revela «político» cuando genera la emergencia del antagonismo. En realidad, sostiene, «en» el terreno del arte no puede «producirse» una «verdadera esfera pública» (Marchart, 2019, p. 146). Y esto no solo se debe a que el antagonismo no se puede organizar, sino también a otro de sus rasgos definitorios, que apunta precisamente a que este debe «superar las fronteras entre los terrenos sociales». Aun si llegara aemerger, no podría entenderse como una auténtica esfera pública, sino únicamente como una «esfera pública del arte» (Marchart, 2019, p. 147).

En el marco del pensamiento posfundacional, el antagonismo se define como el rasgo de lo político y se entiende, en su sentido radical u ontológico, (Marchart, 2019, p. 28) como la condición de posibilidad de toda acción política. No es, pues, el resultado de la acción política; antes bien, nosotros mismos somos el resultado de una «situación conflictiva» (*conflictual situation*) (Marchart, 2019, p. 29). El antagonismo se presenta como un «momento constituyente de lo social», es decir, de todo «sistema de significación» (Marchart, 2019, p. 58). Esto supone que toda significación social —todo orden— se constituye en un sistema de exclusión que, sin embargo, «se ha olvidado y naturalizado» y queda velado por el «consenso» (Marchart). El antagonismo radical, aun así, tal como señala Marchart, siempre es «irrepresentable». El límite del sistema, en tanto que es constitutivo del sistema, no se puede representar de manera directa, pues en ese caso ya sería parte del sistema (Marchart, 2019, p. 22). Este solo

puede «mostrarse en tanto que interrupción o ruptura del propio proceso de significación» (Marchart, 2019, p. 57), como afirma siguiendo a Laclau. No hay, pues, en sentido ontológico, acceso al antagonismo; funciona más bien como un «concepto límite» (Marchart, 2019, p. 68), que marca la posibilidad y la imposibilidad. La emergencia de la esfera pública, en este sentido, se presenta como una interrupción, se crea de manera performativa a partir de la «obstrucción de la esfera de circulación», sostiene Marchart. La puesta en escena del antagonismo implica un «bloqueo», de modo similar a la huelga de trabajo, en la que se interrumpe el tráfico de bienes y servicios (Marchart, 2019, p. 87). La esfera pública emerge precisamente cuando escapa a la rutina de las prácticas sociales de la institución (Marchart, 2019, p. 29).

Marchart establece una analogía entre la «práctica curatorial» y la «práctica política», pero no se refiere a cualquier práctica política, sino a lo que denomina una «contrapolítica emancipatoria». Esta se caracteriza por «insistir en la necesidad de aquello (supuestamente) imposible, es decir, de lo que ha sido declarado imposible por lo consensuado» (Marchart, 2019, p. 147). Apunta a la «construcción» de una «contraposición» frente a la posición dominante; una «posición» que, según el autor, es capaz de abrazar la emergencia del antagonismo a pesar de que este no se pueda organizar (Marchart, 2019, p. 147). Aun así, como reconoce, la función curatorial también puede ser funcional a la formación hegemónica posfordista, en la que el individuo se convierte en el proyecto de su propia empresa. Sin embargo, no es la «explotación» lo que está en juego en la organización política de la esfera pública en tanto función curatorial, sino la «ex/posición» (Marchart, 2019, p. 149). Marchart no se refiere a una exposición en el sentido común, ni siquiera a la exhibición de una posición. Esta, por sí misma, no constituye una esfera pública: la mera exposición se transforma en una esfera pública cuando «conquista», y no «tiene» simplemente, «una posición antagonista» (Marchart, 2019, p. 150). No se trata en ningún caso de una «autodescripción», sino más bien apunta a la función política del arte, que se define como «el intento paradójico de organizar el espacio público». Esta consiste, aclara Marchart, «en señalar una contraposición como un elemento de un intento más amplio de producir una contrahegemonía» (Marchart, 2019, p. 151).

Una «exposición» —a diferencia de una «exhibición»— siempre, en este sentido, «se enfrenta a la lógica de la institución. Tiene necesariamente un efecto des-institucionalizador», pues la tarea de la institución no es otra que la «supresión o domesticación de los conflictos» por medio de los procesos que ella misma establece (Marchart, 2019, p. 152). Al exponer el antagonismo, al hacerlo visible en lo público, se interrumpe la lógica de la institución y de sus procesos de regulación. La exposición conduce más allá

de las instituciones del arte, convirtiéndose en «práctica política» solo en tanto que deja atrás las instituciones de las que en teoría forma parte. Al caer los muros de la institución, esta sale al espacio abierto de la esfera pública. En el momento en que surge el antagonismo, es cuando pueden emerger «nuevas solidaridades, tanto dentro como fuera de la institución», fruto de la unión generada en contra de un enemigo común, afirma Marchart (2019, p. 151). El autor remite a la teoría de la hegemonía de Gramsci para dar cuenta de la figura del comisario de arte. Los nuevos intelectuales deberían ser dirigentes, organizadores de toda actividad y cumplir la función inherente al desarrollo orgánico de una sociedad integral, civil y política. Estos organizan más allá de la institución, y dan cuenta del carácter colectivo de la función curatorial. El sujeto de la función curatorial, en tanto que la organización es una actividad colectiva, es también, como sostiene Marchart (2019, p. 149), de carácter colectivo.

Pero ¿cómo romper el consenso, ¿cómo dar lugar a la emergencia del antagonismo, aun cuando sea imposible de organizar, incluso de representar? ¿Cómo atravesar el marco del olvido y la naturalización del antagonismo instituyente que se acaba imponiendo como consenso? ¿Es posible generar una contraposición que dé lugar a la emergencia del antagonismo y a su vez no repita el gesto fundador que siempre se sostiene en un sistema de exclusión? La formación hegemónica insiste en la necesidad del consenso y excluye cualquier contraposición, sostiene Marchart. La política emancipatoria, en cambio, insiste en aquello que el consenso descarta como imposible.

EL MÁS ALLÁ DEL CONSENSO

Hoy, según un pensador como Mark Fisher, uno de los nombres que toma el consenso es el de «realismo capitalista». Según este autor, el realismo capitalista se define como una «atmósfera general» más allá de cualquier representación artística, publicitaria o propagandística. Su característica fundamental es que «impide el pensamiento y la acción genuinos» (Fisher, 2016, p. 41). El realismo radical se impone, como un «realismo en sí mismo», que anula cualquier posibilidad de imaginarle una alternativa al capitalismo contemporáneo, el cual se presenta como el único mundo posible. Sumidos en la impotencia reflexiva, no hay lugar para ninguna inclinación utópica. No en vano, la conocida frase, referida tanto a Žižek como a Jameson, sostiene que «es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» (Fisher, 2016, p. 42). La consistencia del realismo capitalista apunta al objetivo final de toda ideología. Este, según Fisher, no es otro que la «invisibilidad». En tanto que se enuncia como la

única realidad posible, el capitalismo «raramente “aparece” como tal» (Fisher, 2016, p. 127). La contingencia —o lo posible— no tiene ningún lugar en el escenario de lo político. El realismo capitalista, en este sentido, se entiende a sí mismo como la consumación de la ideología del progreso, una consumación que apunta al éxito de su proyecto político en tanto que se presenta como incontestable. Fisher se distingue del optimismo de la ideología del progreso: el del capitalismo no es el mejor de los mundos posibles, sino más bien se ha convertido en el único mundo posible. De ahí que se pregunte si, realmente, como profetizó Thatcher, «no hay alternativa».

Toda «posición ideológica» debe ser naturalizada para ser exitosa, afirma Fisher. Del mismo modo, toda política emancipatoria debe tener por objeto la destrucción de la apariencia de todo «orden “natural”». La tarea, en este sentido, consiste en revelar que «lo que se presenta como necesario e inevitable no es más que mera contingencia y, al mismo tiempo, que lo que se presenta como imposible se revela accesible. Es bueno recordar que lo que hoy consideramos “realista” alguna vez fue “imposible”» (Fisher, 2016, p. 42). De las privatizaciones de los años ochenta al ecocidio actual, lo imposible de lo posible, como el destino mítico, sigue rigiendo el marco ideológico. En este sentido, Fisher retoma las palabras de Badiou para recordar, precisamente, que las reformas de la «modernización» hicieron de «lo posible» una forma de servitud, pues el «objeto excluyente» de estas reformas no era otro sino «hacer que lo que alguna vez fue practicable se vuelva imposible, mientras se vuelve susceptible de lucro (para la oligarquía dominante) lo que antes no lo era» (Fisher, 2016, p. 43). El propio principio de realidad —y aquí Fisher remite a las reflexiones de Alenka Zupančič— está mediado él mismo ideológicamente. Es más, constituye la forma mayúscula de la ideología al presentarse como «puro hecho empírico (o biológico, o económico), como una pura necesidad que tendemos a percibir, justamente, como no ideológica» (Fisher, 2016, p. 42).

«El capitalismo —sostiene Fisher—, es lo que queda cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-spectador»; cuando se instala una «ontología de negocios en la que simplemente es obvio que la sociedad debe administrarse como una empresa». (Fisher, 2016, p. 26). El colapso de la elaboración simbólica reduce toda la realidad a la lógica del capital, «una entidad infinitamente plástica capaz de metabolizar y absorber cualquier objeto con el que tome contacto» (Fisher, 2016, p. 27). Los límites del capitalismo se redefinen sin cesar, en un movimiento de desterritorialización que contrasta con una cultura cada vez más recluida en las fuerzas de reterritorialización (Fisher).

Fisher retoma la crítica cultural de Jameson para apuntar a una cultura incapaz de generar novedades o rupturas en una época caracterizada por «la equivalencia entre un índice de cambios sin paralelos en todos los niveles de la vida social y una estandarización sin precedentes de todo —sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio edificado— que parezca incompatible con esa mutabilidad» (Jameson, 1991, p. 86). Nunca hubo una sociedad tan estandarizada con una temporalidad más homogeneizada. Y «cuando todo se somete al cambio perpetuo de la moda y la imagen mediática, es que ya nada puede cambiar» (Jameson, 1999, p. 88). De acuerdo con Jameson, «el valor supremo de lo Nuevo y la innovación, tal como lo comprendieron tanto el modernismo como la modernización, se desvanece frente a una corriente constante de ímpetu y variación que en algún límite exterior parece estable e inmóvil» (Jameson, 1999, p. 87). La persistencia de lo mismo a través de la diferencia no solo desacredita el cambio, sino que resulta «en el bloqueo o parálisis del pensamiento, ya que la imposibilidad de pensar otro sistema salvo mediante la erradicación de éste termina por desacreditar la misma imaginación utópica» (Jameson, 1999, p. 89).

La anulación del largo plazo ya enunciada por la escena posmoderna es síntoma de una crisis que apunta a la incapacidad de elaborar cualquier vínculo más allá de sí mismo, en un ahora absoluto (de la circulación) que impide toda relación con el pasado y el futuro. Tal como afirma Fisher inspirado en Harold Bloom, solo del vínculo con las herencias culturales puede surgir «lo nuevo» frente a lo dado (Fisher, 2018, p. 38). En el marco del realismo capitalista, la operación sobre la temporalidad desposee del pasado y, a su vez, impone una cancelación de futuro (Fisher, 2016, p. 24). Fisher señala la gran capacidad del presente para acomodarse al pasado, e incluso advierte la indistinción misma entre presente y pasado, en un tiempo cultural que «se ha plegado sobre sí mismo» y que da lugar a «una extraña simultaneidad» (Fisher, 2018, p. 34). Esta «borradura de la temporalidad», tal como Jameson la enuncia, «libera al presente de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis» (Jameson, 1991, p. 66).

Esta desposesión del pasado se opera por medio de la traducción de todo legado a la lógica de la industria cultural: «El poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en la que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas... es capaz de asignarle un valor monetario a todos los objetos culturales» (Fisher, 2016, p. 25), de la iconografía religiosa a la pornografía. El malestar surge de la imposibilidad de lo nuevo al haber perdido todo contacto con el pasado. Pero «¿puede ser que ya no haya rupturas y que la experiencia del “shock de lo nuevo” haya

quedado definitivamente atrás?». Y si esto es así, «¿cuánto tiempo puede subsistir una cultura sin el aporte de lo nuevo?» (Fisher).³

Fisher se pregunta por la posibilidad de impugnar el consenso del realismo capitalista, dada su consistencia y dada la impotencia y desesperanza de las formas actuales de resistencia en un marco temporal que condena a todo presente al aislamiento y la repetición. ¿De dónde puede venir un cuestionamiento serio?, se pregunta. ¿Cómo puede surgir una esfera pública verdaderamente democrática? El utopismo ingenuo de la crítica moral del capitalismo, que guarda la esperanza de que algún día se acaben el sufrimiento y la opresión estructural, sostiene, solo refuerza el dominio del realismo capitalista. La única manera de asestar, como dice, «un ataque serio al realismo capitalista» es si se lo «*exhibe* como incoherente o indefendible». Es decir, «si el ostensible “realismo” del capitalismo muestra ser todo lo contrario de lo que dice ser» (Fisher, 2016, p. 41).

La cultura y el análisis de la cultura son valiosos, afirma Fisher, precisamente porque nos permiten escapar de nosotros mismos (Fisher, 2018, p. 57). Fisher no se refiere a una evasión individual, sino a una toma de conciencia colectiva, pues aquello que busca, como señala, son «las condiciones de la subjetividad». En este sentido, invierte la clásica proclama que afirma «lo personal es político» y la interpreta como «lo personal es impersonal» (Fisher, 2018, p. 56). Fisher exhorta, en un gesto análogo al de la función curatorial de Marchart, a «encontrar los antagonismos efectivos» (Fisher, 2018, p. 120). Eso requiere, sin embargo, de un agente político, de una «politización» que sea capaz de «transformar en un terreno de batalla lo que se da por descontado» (Fisher, 2018, p. 119), lo que se presenta no ya como la mejor de las realidades posibles sino como la única realidad inexpugnable.

Fisher reclama la necesidad de una «politización de aquellos desórdenes en apariencia “normales”» (Fisher, 2018, p. 45),⁴ y precisamente llama la atención sobre su supuesta normalidad.⁵ La operatoria del realismo capitalista debe ser politizada en un

³ Fisher no cita a Benjamin, pero sin duda sus preocupaciones y temores entran en constelación. ¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?, se preguntaba en su texto *Experiencia y pobreza*. «La humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura», sentenció casi un siglo atrás. No se trata de un fenómeno baladí; es, según el autor, «una especie de nueva barbarie» (Benjamin, 1989, pp. 218 y 222).

⁴ Fisher se refiere a las denominadas patologías como el déficit de atención o la dislexia. El autor recuerda que ya Deleuze y Guattari afirmaron que el capitalismo «es intrínsecamente iletrado», y añade que ya no es necesario leer, basta el simple reconocimiento de estíloganes para navegar en el plano informativo de la red. (Fisher, 2016, p. 54).

⁵ El ejemplo más sintomático es la «plaga de la enfermedad mental», una diseminación del malestar que debería poner de manifiesto la propia disfuncionalidad del capitalismo —de ahí que Fisher lo plantea

ejercicio que despliega la capacidad de «conectar los efectos con sus causas estructurales» (Fisher, 2018, p. 117), en una suerte de «invocación de lo Real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta». Uno de los ejemplos que da de este Real sería la catástrofe ambiental. Frente a la fantasía estructural del capitalismo, que pretende que los recursos son infinitos y que el mercado acabará por resolver la situación, el efecto es la destrucción efectiva de una ideología extractivista rendida al culto del beneficio (Fisher, 2018, p. 43). Son lo que Fisher denomina las aporías del realismo capitalista, que muestran los efectos y los desnaturalizan, que presentan un antagonismo o conflicto que debe ser puesto en escena en la esfera pública para emerger propiamente.

Fisher da el nombre de «nuevo modernismo de izquierda» a esa posición contrahegemónica «capaz de erigir una esfera pública que cure las numerosas patologías con las que nos inocula el capitalismo comunicativo». Habla incluso de «resucitar el concepto de voluntad popular», una voluntad popular que subordine al Estado (Fisher, 2016, p. 116). Esta apunta a «revivir y modernizar una idea de espacio público que no se reduce a un agregado de individuos con intereses particulares», propio del «individualismo metodológico» del realismo capitalista. Se trata de «convertir la desafección privatizada en ira politizada» (Fisher, 2017, p. 283). Es esa la ira que se presenta como ruptura, acaso como una «contraposición» que abre un espacio de emergencia para ese antagonismo que, aun y siendo imposible, se propone organizar la función curatorial.

La toma de conciencia no se presenta como una mera apreciación del estado de las cosas, sino como un gesto productivo que se propone comprender el proceso de «deflación de la conciencia» como primer paso para revertirlo, expone Fisher (Fisher, 2017, p. 136). La toma de conciencia requiere del conocimiento de la propia maquinaria que genera la subyugación y que el grupo dominante normaliza, a la vez que nos exhorta a «aceptar nuestra inserción en el nivel del deseo en la picadora de carne del capitalismo [...], nuestra propia complicidad en las redes planetarias de la opresión» (Fisher, 2016, p. 38). No en vano, Fisher se refiere al capital como un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, «un hacedor de *zombies* que somos nosotros mismos» (Fisher). Pero la «conciencia de la subyugación», la conciencia de los mecanismos que la producen y que «el grupo dominante normaliza y a través de los cuales crea una sensación de inferioridad en los subyugados», se revela también «como una potencia» que depende precisamente del grado de conciencia (Fisher,

como una de sus aporías—, aunque este se esmere en que «parezca» funcionar bien. La patologización no solo es una construcción política, como bien muestra Foucault, sino también pretende ocluir toda posibilidad de politización. La propia patologización, denuncia Fisher, ocluye la politización (Fisher, 2016, p. 49).

2017, p. 132). En este sentido, la toma de conciencia es constructiva, porque crea un «nuevo sujeto», un nosotros que es tanto el agente de la lucha como aquello por lo que se lucha. Este sujeto, afirma Fisher, no existe, requiere ser construido (Fisher, 2016, p. 104). A su vez, la toma de conciencia interviene en el «objeto», en el propio mundo, «que ya no es *aprehendido* como una opacidad estática cuya naturaleza está decidida de antemano, sino como algo que puede ser transformado». Tal conocimiento pasa por mostrar los antagonismos, las incongruencias del capitalismo, que presenta como natural aquello de lo que es agente causal. Sin embargo, este conocimiento no llegará, sostiene, de la mano de «la espontaneidad, el voluntarismo y la experiencia de eventos de ruptura o en virtud de la marginalidad» (Fisher, 2017, pp. 132 y 133).

Fisher también exhorta a la construcción de una contrahegemonía, pero no la entiende como una mera oposición al capitalismo. En este sentido, el «postcapitalismo», tal como lo denomina, debe empezar a construirse ahora, «empieza en el punto en el que nos encontramos». No se trata de oponerse al capitalismo, sino de atravesarlo. No hay un afuera absoluto, «un espacio totalmente separado», una «alteridad radical»: podemos ponernos manos a la obra ahora mismo, porque el postcapitalismo es algo que se desarrolla a partir del capitalismo y lo supera, exhorta Fisher (Fisher, 2024, p. 67). Lo que necesitamos, afirma, es «un proyecto político que en realidad nunca empezó: la creación de una esfera pública democrática» (Fisher, 2016, p. 138), que enlaza con el proyecto de democracia radical planteado por la estética conflictual de Marchart.

Aquello que nunca empezó a lo que Fisher se refiere pasa por la «construcción de una modernidad alternativa», en la que la tecnología —hoy sometida a la lógica de la producción y el consumo masivos y atravesada por los sistemas impersonales de gerenciamiento— contribuyera a «una remodelación de la esfera pública». «Deberíamos pelear por algo distinto» (Fisher, 2016, p. 151) a lo que fue, sentencia Fisher. Esta modernidad alternativa tomó forma bajo lo que Fisher denomina «modernismo popular», que supo reivindicar retrospectivamente el proyecto elitista del modernismo y democratizar las ideas, éticas y estéticas que las vanguardias habían postulado muchas décadas antes (Fisher, 2017, p. 50). De este modo, afirma Fisher, la cultura popular demostró que no estaba, ni mucho menos, «condenada a ser populista» (Fisher). Sin embargo, las condiciones que dieron lugar a la diseminación y reelaboración de las técnicas modernistas y permitieron la producción de lo que Fisher denomina «formas adecuadas para el momento», hoy, han desaparecido (Fisher).

LA FUNCIÓN CURATORIAL Y EL ESPECTRO DE LA ESFERA PÚBLICA

La estética política —en tanto estética de lo político— deviene una «estética del antagonismo» y tiene, como afirma Marchart, un fundamento «hauntológico» (Marchart, 2019, p. 180). La hauntología pone en juego la cuestión del tiempo (Fisher, 2017, p. 44), embiste contra el presente absoluto del realismo capitalista, incapaz de alojar «lo nuevo» o lo posible. Frente a la consistencia temporal del realismo capitalista, sumido en un ahora perpetuo, en el que todo aquello que se presenta como «novedad» que no es sino una repetición infernal de lo mismo,⁶ Fisher apunta precisamente a una operación sobre la propia temporalidad.⁷ Según la definición de Fisher,⁸ la hauntología, se puede entender como un «duelo fallido». Se trata de un gesto que pasa por «negarse a dejar ir al fantasma», en el que se pone en obra una melancolía que no renuncia al deseo,⁹ sino que más bien consiste en negarse a ceder (Fisher, 2017, p. 51). «El espectro», precisamente, no nos permite acomodarnos, en un mundo regido por el realismo capitalista, a «las mediocres satisfacciones» (Fisher, 2017, p. 49) que se nos permite cosechar en él. Se trata, pues, de negarse a ajustarse a lo que se considera, por consenso, realista.

En la hauntología del siglo XXI no está en juego un duelo por un objeto particular, puesto que lo que se ha desvanecido no es nada concreto, sino «una tendencia, una trayectoria virtual», una relación o experiencia temporal (Fisher). En este sentido, la hauntología de Fisher no anhela ningún momento histórico concreto, sino que apunta a la «reanudación de los procesos de democratización». Esta reanudación no apunta a la repetición, sino a aquello que, aun y posible, no fue.¹⁰ No está en juego el

⁶ Benjamin ya definió la Modernidad como una «época del infierno», cuyas penas son «lo novísimo», que jamás se altera y siempre permanece lo mismo. «Esto constituye la eternidad del infierno y el afán innovador del sádico» (Benjamin, 2005, p. 848).

⁷ También Benjamin enfrenta la ideología del progreso proponiendo una operación sobre el tiempo homogéneo y vacío sobre el que esta se fundamenta. Su interrupción, en su último escrito, se identifica precisamente con la revolución. Frente a la continuidad opresora que acumula ruinas sobre ruinas, Benjamin apunta a un tiempo cualitativo en el que la afinidad y las correspondencias con las experiencias emancipatorias del pasado -aun y fracasadas, o en virtud precisamente de su fracaso- buscan su actualización en el presente en el gesto de la rememoración que, sin duda, enlaza con la hauntología de Derrida y, también, de Fisher, aunque este último no lo cite. Véase *Sobre el concepto de historia*.

⁸ Esta enlaza, a su vez, con la hauntología derridiana y sus *Espectros de Marx*. Sin embargo, Fisher se refiere a ella como un «culto piadoso de la indeterminación» (Fisher, 2017, p. 42).

⁹ No debe confundirse la hauntología o «melancolía hauntológica» con la «melancolía de izquierdas», tal como la denomina Wendy Brown, que emplaza a un pasado que siempre mejor, pero es incapaz de enunciar una crítica radical del presente y acaba sumido en la resignación (Fisher, 2017, p. 50).

¹⁰ Benjamin, en su ensayo sobre el surrealismo, afirma que «Breton Breton bien puede preciarse de un descubrimiento sorprendente: fue sin duda el primero en dar con las energías revolucionarias que se contienen en lo “envejecido”», (Benjamin, 2007, p. 305).

«ya no más» (Fisher, 2017, p. 55) —de la socialdemocracia, por ejemplo—, sino más bien el «todavía no de los futuros perdidos» (Fisher, 2017, p. 50), aquellos que el modernismo popular, por ejemplo, nos prometió, pero no fue capaz de materializar. Se trata de un vínculo con aquello que no fue, pero pudo ser; de aquello que en tanto que no fue es posible que sea. La hauntología debe pensarse precisamente como «la agencia de lo virtual, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)» (Fisher, 2017, p. 44).¹¹

Sin embargo, en el marco del realismo capitalista, parece que no hay lugar para los fantasmas, a diferencia de la época de Marx. Como sostiene Fisher, la creencia generalizada de que no hay alternativa al capitalismo, más que por la aparición de los espectros, más bien se ve asediada por su «desaparición» (Fisher, 2017, p. 46). Fisher presenta lo siniestro como la experiencia que permite esa distancia de uno mismo y del consenso que da lugar a la emergencia del antagonismo y, pues, a una posible salida. Sin embargo, la época del realismo capitalista se define por la «extirpación de lo siniestro, el reemplazo del estremecimiento *unheimlich* del desconocimiento por el reconocimiento arrogante y la hiperconciencia» (Fisher, 2017, p. 178). La puesta en escena del conflicto en la esfera pública establece otro vínculo con el pasado, en el que nada se da por acabado, porque el espectro siempre está ahí si se lo invoca para activar esos futuros perdidos.

Fisher sostiene que lo *unheimlich* es un «modo»¹² que permite el «extrañamiento» frente al realismo capitalista (Fisher, 2018, p.12). En este sentido, lo *unheimlich* siempre tiene que ver «con las cuestiones metafísicas más fundamentales... relacionadas con la existencia y la no existencia» (Fisher, 2018, p.15), y abre «el acceso a las fuerzas que rigen la realidad mundana, pero que suelen estar escondidas, del mismo modo que nos pueden abrir las puertas de espacios que están más allá de la realidad mundana» (Fisher, 2018, p.16). En la experiencia de lo *unheimlich* se vislumbra la posibilidad de una «salida», una «huida más allá de los confines de aquello que normalmente consideramos realidad» (Fisher).

El último texto de Fisher publicado en vida se titula precisamente *Lo raro y lo espeluznante*. Sin duda remite a Freud y a su ensayo *Das Unheimliche*. En este

¹¹ Esto enlaza con la noción de «creaturely life» desarrollada por Eric L. Santner, que, según el autor, permite entender «la manera en que los cuerpos humanos y las psiques registran los 'estados de excepción' que interrumpen el curso 'normal' de la vida social y política [...] Un modo específicamente humano de encontrarse de pleno entre los antagonismos en y del terreno político» (Santner, 2006, p. XIX).

¹² Fisher en realidad distingue lo *unheimlich* de lo raro y de lo espeluznante, cosa que no sucede en el ensayo de Freud. En este punto lo sustancial es aquello que comparten en tanto «modos» que apuntan a una alteridad.

texto, el autor, retomando la definición de Schelling, sostiene que «*unheimlich* es todo lo que, estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (Freud, 1990, p. 225). Aquello que aflora y ocupa el escenario, aun así, no consiste exactamente en algo nuevo o ajeno para el sujeto, sino familiar para su vida psíquica. En el efecto de lo siniestro es precisamente lo familiar aquello que deviene ominoso, inquietante, inhóspito (*unheimlich*), y se experimenta como algo extraño, es decir, no familiar; se experimenta como algo nuevo y desconocido, pero sin serlo. *Das Unheimliche* es la revelación de lo que está escondido y reprimido, pero no de los demás sino más bien de uno mismo. El término alemán se construye a partir de la negación de *das Heimliche*, es decir, «lo familiar». En este sentido, lo siniestro se revela como la negación de lo familiar, de ese consenso naturalizado e inconsciente y a la vez da lugar a su emergencia. Esta operación no señala que lo familiar sea desconocido, sino más bien permite revelar que está reprimido. Hay un conocimiento —aún— no consciente que retorna en la experiencia de lo ominoso. En este punto, se vislumbra la posibilidad de otra lógica o causalidad, que es, en este sentido, espectral: apunta a un «tipo de crítica que siempre opera procesando lo exterior a través de las brechas y puntos muertos de lo interior» (Fisher, 2018, p. 12).¹³

En esta experiencia se genera una «interrupción» en la propia subjetividad producto del consenso de la supuesta esfera pública, análoga a la que también se apunta en la función curatorial. Se trata de una interrupción que opera sobre el propio tiempo. De hecho, afirma Marchart, el tiempo «es una categoría de lo político» (Marchart, 2019. 111). Desde esta instancia, se genera un espacio para la toma de conciencia de aquello naturalizado, olvidado y reprimido, exhibiendo su incoherencia constitutiva: los antagonismos efectivos sobre los que se constituye. Como sostiene Marchart, el antagonismo «reactiva» las relaciones sociales naturalizadas y sedimentadas, es decir, «la exclusión fundadora» de todo orden, y la hace «evidente» (Marchart, 2019, p. 58). La emergencia del antagonismo al operar sobre la propia temporalidad conservadora del consenso y restituye la posibilidad de ese otro vínculo con el pasado capaz de generar una verdadera novedad en la reactivación de los procesos democráticos o futuros perdidos. La esfera pública, como señala Marchart, precisamente «es el nombre del locus en el que el antagonismo revela la contingencia» (Marchart, 2019, p. 58).

¹³ No interesa para el desarrollo la solución que Freud propone al enigma de lo *unheimlich*. Para Fisher, «su afirmación de que se puede reducir al complejo de castración es tan decepcionante como cualquier desenlace manido de una historia de detectives de pacotilla». Aún así, destaca «el racimo conceptual que circula por el ensayo de Freud» (Fisher, 2018, p. 11).

En este sentido, como apunta siguiendo las reflexiones de Laclau, el antagonismo tiene una «función reveladora» (Marchart). Aquello que se revela es «la contingencia radical» (Marchart, 2019, p. 58) del momento fundacional, y muestra que toda institución es solo una de las formas posibles del orden instaurado. Es también una revelación de orden histórico, pues la revelación de esta contingencia radical permite «reinsertarla en el sistema de las opciones históricas reales que fueron descartadas» (Marchart, 2019, p. 58). La hauntología se refiere precisamente a esas «persistencias, repeticiones y prefiguraciones» que se presentan en tanto que «señales de otras posibilidades» (Fisher, 2017, 57). Se dirige hacia una alternativa, una alteridad radical que no se integra en el consenso, sino que apunta precisamente a su disolución. Pero mientras no emerja el antagonismo, todo seguirá igual, no habrá lugar para algo más allá del realismo radical que se impone como un destino inevitable.

En el surgimiento de la esfera pública se hace visible algo que antes no lo estaba (Marchart, 2019, p. 58), algo que parecía imposible. La función curatorial, en tanto que organización de la esfera pública, se abre a la emergencia de esta contingencia que solo se revela en el antagonismo. La puesta en escena del antagonismo, sin embargo, no debe confundirse con el antagonismo (Marchart, 2019, p. 63). El antagonismo mismo apunta a lo irrepresentable (Marchart, 2019, p. 57) y precisamente por ello no se puede representar directamente. Requiere de su entrada en el campo de la representación, que en ningún caso se identifica con la inclusión en la institución. El «evento fundador del antagonismo —afirma Marchart— siempre escapa a la representación», y, pese a todo, «debe ser puesto en escena para hacerse visible» (Marchart, 2019, p. 56). De este modo, toda puesta en escena de lo político —como la lechuza de Minerva, que inicia su vuelo al caer el crepúsculo— está condenada a «llegar tarde», pues se refiere a «algo» que ya ha ocurrido (Marchart). Es precisamente este «algo», señala, aquello que se presenta como la «causa ausente» y a la vez como «la verdadera causa de lo público» (Marchart). Y solo hay verdadera esfera pública si esta «denota lo político de la esfera pública» (Marchhart, 2019, p. 102). Es ahí donde se pone en obra la función curatorial en tanto que puesta escena de lo político, es entonces cuando lo posible se activa, mostrando efectivamente que «las cosas podrían ser de otra manera» (Marchart, 2019, p. 58).

¿Esa otra manera dará lugar también a nueva exclusión instituyente fruto del antagonismo que hace visible la emergencia de la esfera pública? ¿O será una de las tareas imposibles de la función curatorial sostener un antagonismo que no funde un nuevo orden? ¿Existe un orden que no se constituya en la exclusión? Parece también,

acaso, imposible. Pero la función curatorial sabe lidiar precisamente con aquello que se declara imposible.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2007). El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea. *Obras completas* (Vol. II/1). Abada.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza. *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo*. Paidós.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Trotta.
- Fisher, M. (2024). *Deseo postcapitalista*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2017). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Freud, S. (1990). *Lo ominoso*. *Obras completas* (Vol. XVII). Amorrortu Editores.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural*. Manantial.
- Marchart, O. (2019). *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Sternberg Press.
- Santner, E. L. (2006). *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. The University of Chicago Press.