

El espectador sin sujeto. Peligros y grietas en la sociedad del espectáculo.

The spectator without a subject. Hazards and cracks in the society of the spectacle.

Paula Poblete Vargas* .
pobletevargasp@gmail.com

Enviado: 22/07/2011 **Aceptado:** 08/09/2011

Resumen: El artículo retoma la categoría de *sociedad del espectáculo*, propuesta por Debord y la interroga respecto a su funcionalidad política, particularmente ante la posibilidad de que el arte sea una experiencia emancipadora o liberadora, que permita poner en jaque al espectáculo como forma estética. Para esto, asume la idea de espectáculo en diálogo crítico con las perspectivas propuestas por Jauss y Rancière. En primer lugar, respecto a la capacidad liberadora de la experiencia estética, y en segundo lugar, respecto a las posibilidades del espectador, como espectador emancipado.

Palabras Clave: Experiencia sensible; imágenes; representación.

Abstract: The article takes the notion of *society of the spectacle*, given by Debord and interrogated about their political functionality, particularly at the prospect that the art is an emancipating or liberating experience, that allows to put in check the spectacle as aesthetic form. For this, assumes the idea of spectacle in dialogue critical with the perspective proposed by Rancière and Jauss. Firstly, as regards the releasing ability of aesthetic experience, and secondly, with regard to the possibilities of the spectator, as emancipated spectator.

Keyword: Sensory experience; images; representation.

* Chilena, Licenciada en Filosofía por la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS), Santiago de Chile. Actualmente cursa el Máster de Investigación en Arte y Creación en la Universidad Complutense de Madrid.

1 Introducción

La categoría *Sociedad del espectáculo*, parece ser una de las más recurridas para calificar la sociedad actual, al menos desde las perspectivas que buscan categorizar estéticamente las formas de vida que llevamos. No obstante, la idea misma de *espectáculo* presentada por Debord tiene complejidades y sutilezas, que suelen pasarse por alto, a pesar de su éxito teórico relativo. En realidad, resulta una categoría en buena medida fisurada, por estos matices olvidados; particularmente en cuanto a la posibilidad de salir de la lógica del espectáculo. Por tal razón pretendo explorar tal categoría en diálogo con algunas otras perspectivas contemporáneas que comparten ciertas premisas con la idea de Debord; pero que además permiten hacerse cargo de algunas de sus fisuras. De este modo, las propuestas de Debord expuestas en *La sociedad del espectáculo*, entran en contacto de los trabajos de Jauss y Rancière, aunque la voz de Adorno no estará completamente ausente. En este diálogo, me parecen fundamentales las relaciones posibles entre la idea de *espectáculo* propuesto por Debord, y las nociones de *extrañamiento* o *irrealidad* como facetas de un mismo problema. Al mismo tiempo que conviene volver a prestar atención al espectáculo como régimen de lo sensible, a partir de la categorización de regímenes estéticos propuesta por Rancière.

Más allá de las múltiples trivializaciones que se han hecho de la propuesta de Debord, *la sociedad del espectáculo* puede ser retomada como categoría para pensar la distribución de lo sensible, o el régimen general de la percepción y la imaginación, a través de estos diálogos críticos que propongo. Al mismo tiempo, estos diálogos críticos, muestran la necesidad de pensar la tensión entre espectáculo y la función emancipadora del arte.

De este modo presento, en primer lugar la idea de ‘espectáculo’ en tres facetas, o en los tres sentidos que Debord le asigna al término, para luego confrontar la categoría con las posibilidades políticas que abre y también con las que cierra.

2. Tres formas del concepto espectáculo.

En primer lugar es importante tener a la vista que no hay un concepto unívoco de espectáculo en la propuesta de Debord, de hecho el mismo reconocerá que se puede hablar de espectáculo, al menos en tres sentidos. En principio, el *espectáculo* sería la inversión de la vida, su reverso; y por tanto un falseamiento de ésta. El espectáculo es la vida convertida en representación, y lejana en tal movimiento.

El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.¹⁸

Así, el espectáculo es fundamentalmente una irrealidad, un falseamiento de la vida. Se trataría de una especie de escenario donde los sujetos se relacionan. Esta forma de relación se da a través de las imágenes y constituye una vida alejada de sí misma que se vive como pura representación.

¹⁸ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña. Naufrago, Santiago de Chile, 1995, § 2, p.8

También puede concebirse un segundo sentido de espectáculo como un sector de la sociedad, un sector diferenciado y específico. En tal sector de la sociedad reside *una mala conciencia*, vale decir, la capacidad ideológica de manipulación y encubrimiento. Por tal razón, el sector del espectáculo es el de *la mirada abusada*. Pues, a través de su acción y su mediación de representaciones y de imágenes se legitiman las formas de vida de una sociedad inauténtica.

En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar *separado*, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia¹⁹

Tal *abuso de la mirada* es interesante; pues conecta con la tercera idea de espectáculo que propone Debord y que en cierto sentido es la más importante. El espectáculo sería una forma o estructura de relación que la sociedad actual ha elaborado para relacionarse con los individuos. “*El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes*”.²⁰ El espectáculo es ante todo una relación social, que está construida a partir de imágenes y por tanto a través de mensajes y una forma de entender y codificar dichos mensajes. Dicho de otro modo, y de manera amplia, una relación basada en toda una cultura visual. Del mismo modo se habla de capital, no para designar al dinero, la riqueza o los medios de producción; sino, a todo un conjunto de relaciones sociales mediadas y construidas por la riqueza y las relaciones de producción y dominación. En tal sentido, se entiende el espectáculo como forma social totalizante. No se trata solamente de que la *forma espectáculo*, entendida como show masivo, domine la cartelera de las expresiones culturales o constituya el recurso más frecuente en nuestra relación con las imágenes; sino que es una estructura o andamiaje social que tiende a la totalización, por tanto impregna toda la vida social. Por esta razón, Debord indica que el espectáculo en cierto sentido es la sociedad, coincide con ella, y en cierto sentido es una función diferenciada; pues finalmente el espectáculo es la estructura de unificación e identidad de esta particular sociedad. “*El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación*”.²¹

En efecto, existe una industria o sector del espectáculo, identificable; pero cuando se habla de una *sociedad del espectáculo* no se trata solamente de mostrar el influjo o la importancia que tal sector tendría en la sociedad; sino de mostrar cómo la sociedad se articula a partir del espectáculo. Lo hace a partir de una irrealidad, de un extrañamiento de lo vivido, en favor de la pura representación; pero al mismo tiempo, tal irrealidad, se transforma en su presente o su realidad. La inautenticidad de la que se hablaba antes, puede ser entendida a partir de esta idea. Por lo tanto, el espectáculo no es decorado, maquillaje, o escenografía, que encubra la realidad del mundo²²; esto sólo puede ser afirmado de manera muy general. El espectáculo es la realización de una forma de mundo que vive la imagen como irrealidad, como separación.

¹⁹ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 3, p. 8.

²⁰ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 4, p. 9.

²¹ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 4, p. 8.

²² “El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real”. DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 6, p. 9.

3. La función masificadora

Es interesante esta forma de concebir el espectáculo. No debe confundirse con la denuncia moral, que habla del abuso de las imágenes, o como el secuestro del tiempo libre por la televisión. Se trata de mostrar algo aún más sutil. Una forma social básica que apela a la representación, como modo de consagrar su propia irrealidad, su propia separación con la vida. De modo que, ante el espectáculo, vivimos irrealmente lo que antes estábamos obligados a vivir directamente, o a no vivir. Pero esto desemboca en una paradoja; pues esta irrealidad, es una característica real del mundo actual, su inautenticidad primordial. La irrealidad del espectáculo es profundamente real en la sociedad actual.

Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación²³

Este es el primer párrafo o aforismo del célebre texto *La sociedad del espectáculo*. El tono general de manifiesto o proclama es el que domina a lo largo del texto y por tal razón, muchas veces las explicaciones o argumentaciones resultan deficientes. No obstante, existe un diagnóstico permanente en el texto que puede resumirse en este primer párrafo. Si este diagnóstico se compara con lo que han propuesto otros autores importantes en la teoría estética contemporánea, pareciera que es un diagnóstico extendido y común, que a pesar de las diferencias atraviesa las perspectivas actuales. Resulta que lo que Debord designa como *condiciones modernas de producción*, podrían coincidir con lo que muchos han llamado el *capitalismo avanzado*, o lo que, por ejemplo, llama Jauss la *sociedad de consumo*.

(...) la experiencia estética ha recibido, en el plano de la *aisthesis*, una tarea contra el mundo de la vida cada vez más instrumentalizado que no se había planteado hasta ahora en la historia de las artes: oponer a la experiencia atrofiada y al lenguaje servil de la sociedad de consumo una función crítica y creativa de la percepción estética²⁴

Si nos remitimos a uno de los pensadores más influyentes del siglo XX, en cuanto a la estética se refiere, atestigüaremos cómo Adorno ve el arte sometido a una industria cultural y trivializado a partir de la masificación.

Si, pese a todo, el arte no se vuelve fácil de consumir, al menos la relación con él puede basarse en la relación con los auténticos bienes de consumo. Esto se ve facilitado por el hecho de que el valor de uso del arte, se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja su sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la experiencia estética.²⁵

Jauss también ve la experiencia sensible cotidiana trivializada, alienada o sometida a un extrañamiento, en la sociedad de consumo²⁶. El problema del espectáculo hace sintonía

²³ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 1, p. 8

²⁴ JAUSS, Hans. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 73.

²⁵ ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Akal, Madrid, 2004, p. 30.

²⁶ La experiencia estética del arte permite o puede permitir romper con la percepción cotidiana de las cosas, atrofiada por la experiencia de los objetos masificados de la sociedad de consumo.

con un sentir general sobre el problema del arte y su situación problemática en la sociedad actual. Debord no es el primero en decirlo, ni el único en denunciarlo en la actualidad. Pero parece que en la idea de *espectáculo* hay una fuerza expresiva que la ha vuelto recurrente incluso por sobre otras ideas anteriores o más depuradas.

Retomemos el argumento. Debord ve cómo en las sociedades de consumo, o *moderna de producción*, la “vida se aleja”, o lo que antes se vivía de manera directa, ahora se aleja en la representación. Se trata también de una suerte de extrañamiento, o alienación: la vida aparece impostada; pues ya no se vive de manera directa; sino que se experimenta a través de representaciones en forma de espectáculos. El espectáculo, de este modo, es una especie de impostura de la vida real, o de las vivencias directas. En cualquier caso, hay una denuncia similar, de alienación, de extrañamiento o de inautenticidad de las experiencias sensibles, las vivencias, las representaciones y finalmente el arte sometido a la lógica de la masificación, del consumo, o del espectáculo.

Las respuestas serán distintas, pero es importante tomar nota de la sintonía del diagnóstico, lo que motiva estas posturas es básicamente el mismo hecho social, la misma forma de realidad imperante. Por eso, estos autores propondrán una dimensión emancipadora del arte. Jauss propondrá la experiencia estética como *experiencia liberadora*. Adorno propondrá la *separación del mundo masificado del consumo*²⁷. Esta es una de las debilidades del planteamiento de Debord, pues no se ve una propuesta tan clara. A ratos parece que no hay “salida” posible del espectáculo. A esto hay que sumarle cierta trivialización posterior de las ideas de Debord, que las deja en una difícil posición política. Rancière comenta este aspecto del siguiente modo.

Debord ha construido su noción de espectáculo cruzando dos ideas: la denuncia platónica del habitante de la caverna inmóvil en su silla y fascinado por las imágenes, mientras que un manipulador tira de los hilos a su espalda; y el pensamiento romántico de la comunidad separada de sí misma, a partir del cual Feuerbach pensó la alienación del hombre separado de su esencia y Marx, la alienación del trabajador que veía el producto de su actividad alzarse frente a él como un mundo extraño y hostil. La primera inspiración siempre fue muy fuerte en Debord. Y con el hundimiento de las esperanzas revolucionarias, se volvió predominante. La idea misma del mundo objetivo como producto de la desposesión de la actividad de los trabajadores se olvidó. Y ya sólo quedó el estereotipo del espectador pasivo, transformado más tarde por los arrepentidos del marxismo en característica del “individuo democrático”. La crítica del espectáculo se ha asimilado entonces a la crítica de los media, es decir, a la idea

²⁷ Si bien ambos autores propondrán la dimensión emancipadora del arte; no lo harán, desde ángulos similares. Para Adorno el arte es emancipación, el arte es política, tiene una función social relevante, que interviene en la distribución de lo social. El arte, y lo que a él se refiere, debe ser separado del mundo masificado del consumo pues esto sólo trivializa al arte haciendo que pierda su verdadera función emancipadora, perdiéndose en el mundo del consumo como un tipo de mercancía más. Para Jauss la emancipación es diferente. La dimensión en la que Jauss sitúa al arte es mucho más intimista. El arte no acaba de salir del mundo privado del sujeto, la dimensión del ejercicio que hace Jauss es mucho más, si se quiere, existencialista. De todas formas ese ejercicio liberador que se realiza a través de la creación, que al mismo tiempo hace que este sujeto se sienta como en casa, es pensado en el presente artículo como el precedente de un ejercicio emancipatorio del sujeto.

complaciente que quienes se tienen a sí mismos por “intelectuales” se hacen de unas masas pasivas ante el desbocamiento de los mensajes y las imágenes²⁸.

Aquí Rancière coincide con lo que he planteado anteriormente. Es decir, que en la propuesta de Debord estaría presente la tesis de la alienación, o de la extrañeza; aunque también ve muy presente la perspectiva platónica de rechazo a la apariencia. Esta es, para Rancière, la principal causa de que finalmente la tesis de Debord haya servido como tierra fértil para los discursos de crítica a los *mass media*. En realidad esta crítica “ilustrada” es profundamente antidemocrática o antiemancipadora; pues sirve para ratificar la desigualdad entre las masas de espectadores pasivos, y la posición del intelectual sustraído de la alienación y por lo tanto en capacidad de juzgar el proceso y conducir su liberación. Esa figura del intelectual o del artista consciente –artista crítico, artista de vanguardia, artista militante- es precisamente una de las figuras que más le interesa cuestionar al propio Rancière. De su crítica hay que extraer algunas ideas importantes. En primer lugar, fácilmente se puede pasar de la denuncia de que vivimos en relaciones de espectáculo, a la idea de que existe un titiritero, un tramoyista, o alguien que maneja y conduce el espectáculo, como sugiere Rancière con la alusión a la caverna platónica. En el relato de Platón no existe la figura del *manipulador de hilos*, que Rancière introduce, ni otra alusión a que alguien controle intencionadamente las imágenes. La relación entre la estructura del espectáculo como forma social, el poder y sus mecanismos es algo bastante más complejo. Su simplificación sólo tiene como resultado no llegar a comprender estas relaciones. La segunda idea que Rancière introduce es de la mayor importancia. Se trata de la idea de espectador. Pareciera que el espectáculo transformara a todos en *espectadores pasivos*. Si la posición del intelectual ante la sociedad del espectáculo es complaciente e incluso moralizadora; la posición que queda sugerida para las masas es particularmente funcional. Se produce esta escisión embrutecedora entre intelectuales y masas de espectadores, que oscurece el hecho básico del conflicto. La sociedad del espectáculo no se da sin conflicto, no es una realidad instalada para siempre, inmaculada, sin grietas. En la versión trivializada de la sociedad del espectáculo se tiene, de una parte, el espectáculo generado como alienación de la vida y de la otra al intelectual o al artista consciente. El segundo, convocado a disputarle al primero, unas masas de espectadores pasivos. Suceda lo que suceda con las masas de espectadores, ya sea que se mantengan sometidas a la relación del espectáculo o que despierten al llamado del artista consciente, mantienen su condición de masa embrutecida, que necesita por esta misma condición, ser conducida.

El espectáculo, es la forma básica de relacionarnos con la vida en este particular contexto de alienación de las condiciones de relación con las imágenes y con la sensibilidad: nunca vivimos, sólo vemos cómo se vive. El espectáculo o el sistema espectacular se podrán definir entonces como el régimen de la imaginación y de la sensibilidad; de la producción y del consumo: la lógica general de relación con la imagen. Bajo estas condiciones, el sistema espectacular o la sociedad del espectáculo se puede conectar con la idea rancieriana de *estética primera* o *reparto de lo sensible*²⁹.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada*. Entrevista en «Publico.es», 15/05/2010, Trad. Tomás González y Jordi Carmona, [Fecha de consulta 06/06/2012] < <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>>

²⁹ “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de

La *estética primera*, postulada por Rancière se puede intentar comprender en relación con un régimen general de la imaginación, con un régimen de veracidad y de creación de lo sensible. Es decir, de manera muy similar a como se ha concebido el espectáculo: una serie de relaciones sociales, y entre los sujetos, que crean las condiciones de representación y las formas de la percepción sensible. Sin embargo, esta estética no es una condición invariable. La estética primera como sistema de experiencias del mundo. Está basado en la ocupación, o bien, en la actividad, o distribución de la actividad diferenciada. El elemento básico del reparto de lo sensible es entonces el trabajo y la actividad de creación. Por ello, la estructura que deja a los artistas o intelectuales conscientes de un lado y a la masa de espectadores pasivos del otro, sólo puede estar destinada a mantener el espectáculo, la estética actual, la actual distribución y creación de lo sensible. Es una división o una forma de concebir el reparto que mantiene la distribución artista-espectador e incluso la profundiza en un esquema aún más alienante: artista consciente y masa de espectadores alienados. Por tal razón es necesario volver a pensar el espectador, no como un espectador pasivo, ya sea receptor del espectáculo de las imágenes o de los discursos del arte crítico; sino como un espectador que influye y modifica la distribución de lo sensible. Rancière propondrá la figura del *espectador emancipado* y Jauss, la *poiesis* como actividad liberadora. ¿Hay una figura posible de este tipo de espectador en las propuestas de Debord? ¿Qué tipo de espectador es el que genera la sociedad del espectáculo? Debord lo dice a medias, pero nuevamente puede entreverse un espectador dislocado como puro espectador, no se trata de un sujeto que ejerce como espectador.

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: más él contempla, menos vive; más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo con respecto al hombre activo se muestra en el hecho de que sus propios gestos ya no le pertenecen, sino que pertenecen a un otro que se los representa. Es por eso que el espectador no se siente en ninguna parte en lo propio pues el espectáculo está en todas partes³⁰.

Como se ve, el efecto de extrañeza o de alienación se ha totalizado. El espectador forjado por la sociedad del espectáculo, nunca está en lo propio, no logra esta apropiación que se realiza en la *poiesis* de la obra, por ejemplo en la perspectiva de Jauss. En efecto, el sujeto se libera de la extrañeza que le genera el mundo a través de la *poiesis*; de la creación. Por tanto, el sujeto se libera de aquello predeterminado desde fuera al crear. La experiencia del crear, la *poiesis* como experiencia artística, conecta desde ya el placer y la liberación para Jauss.

Volviendo al espectador de Debord, diremos que por el contrario, es una especie de espectador sin sujeto, que sería no sólo la forma contraria y antagónica del espectador emancipado; sino también una forma imposible, pues nunca es viable un espectador que es puro espectador, o un sujeto reducido a la pura mirada. Esto puede llegar a ser lo que proyecta como peligro la sociedad del espectáculo; pero en cualquier caso no existe en forma pura, no llega a producirse.

partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la partición y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto”. RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM, Santiago de Chile, 2009, p. 9.

³⁰ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 30, p. 18.

3 Notas finales sobre el espectador

Hay que asumir la sentencia de Debord como un peligro latente, más que como una constatación. Si lo pensamos bien, este tipo de espectador dislocado como puro espectador implicaría que en la sociedad del espectáculo todos son solamente espectadores. Da igual si se trata de trabajadores o no, o de la función que cumplan en la sociedad. Siempre se puede decir que esta sociedad del espectáculo es continuación o proyección de la sociedad masificada o del éxito y la proliferación a todo nivel de la industria cultural que postulaba Adorno. Ahora bien, como es de suponer, incluso en la máxima proliferación de la industria cultural, del espectáculo o de la sociedad de consumo, siempre hay sujetos críticos o resistentes. No hay que pensar que estas lógicas funcionen de manera total, sino que implican luchas y desajustes. En buena medida, pensar que funcionan completa y perfectamente es parte del discurso ideológico que las legitima. Es decir, al igual que no existe el espectador emancipado, sino como horizonte de orientación, como meta que alcanzar y como modelo artístico al cual encaminarse, tampoco existe un espectador completamente alienado, extrañado, o desdoblado como puro espectador, que es el caso que presenta Debord. Tal figura sólo existe como un diagnóstico que muestra una situación de manera total. Aquél supuesto epistémico, parece perderse de vista a veces en Debord. El sujeto que no vive y es espectador puro, o que contempla el espectáculo como pura alienación de la realidad, sólo puede ser una figura de análisis, los espectadores puros no existen. Por una razón de lo más importante, que Rancière e incluso Jauss tienen a la vista: la división social del trabajo no lo permite.

Ahora bien, lo que si es interesante con respecto a la idea de espectáculo de Debord, es que está formulando un problema del que parece ser a medias consciente y que incluso a Rancière se le escapa. Si en efecto como afirma Rancière, *la estética primera es la distribución social de lo que se da a sentir*, y por lo tanto se expresa en la distribución, del tiempo, del lugar y de la actividad. Es decir, en primer lugar, *tiempo*, la capacidad de disponer de tiempo libre, ocio, o incluso de desempeñar la función específica de artista, teórico o crítico de arte. Después, *lugar*, es decir la posibilidad de contar con un espacio y una función social que permite relacionarse con lo material-sensible de tal o cual manera. En fin, todas estas condiciones en efecto constituyen una estética primera, una distribución de lo sensible, a partir de la particular distribución de lo sensible actual, llámese a ello capitalismo avanzado, postindustrial, financiero, sociedad de consumo, globalización, y en general la serie enorme de adjetivos que se han generado como diagnóstico para describir las condiciones materiales en las que vivimos. En realidad, todas esas descripciones son fundamentalmente materiales y de hecho económicas. La otra gran descripción es la de postmodernidad y sus modalidades, modernidad tardía, ultramodernidad, modernidad avanzada. Pero si se piensa bien, las primeras responden a lo económico y las segundas a lo cultural. Cuando Jameson denunció que el postmodernismo era la lógica cultural del capitalismo avanzado³¹, reproduce y hace manifiesta la dualidad de querer concebir la realidad en que vivimos, o en términos económicos, o en términos culturales. Para decirlo en un lenguaje clásico: o en términos *materiales*, o en términos *ideales*. Pero la esfera de la *estética primera* no es lo uno ni lo

³¹ El título del ya célebre ensayo, consiste justamente en su tesis principal. Revisar JAMESON, Frederic. «El postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío». En JAMESON, Frederic. *Ensayos sobre el postmodernismo*. Imago Mundi, Buenos Aires, 1991

otro, no se debe confundir con las realidades económicas, que de hecho son su base de sustentación, ni tampoco con la esfera cultural que en cualquier caso podría ser su efecto. Hay que reconocer que a pesar de que el concepto de estética primera o reparto de lo sensible, es fundamental para Rancière, muchas veces las explicaciones son confusas, y en buena medida puede confundirse la estética primera con las condiciones económicas y de producción. ¿Pero si fuese necesario hacer la diferencia entre la estética primera y las condiciones económicas, de las que necesariamente es consecuencia? Si en efecto hubiese que hacer tal diferencia probablemente Rancière nos dejaría en un aprieto del que, no obstante Debord nos ayuda a salir con la idea de espectáculo; pues a pesar de la crítica que hace Rancière a Debord hay que reconocer que el espectáculo se acerca a las condiciones de una estética primera. En la afirmación de que la sociedad del espectáculo es aquella “*donde la mercancía se contempla a sí misma en un mundo que ella ha creado*”³², se puede encontrar una de las claves en que el espectáculo se muestra como la condición de las formas sensibles a nivel social.

Kant había llegado a la convicción en la *Estética trascendental* de que existían *formas puras de la sensibilidad*, es decir condiciones a priori del sujeto que conformaban las percepciones sensibles. Estas formas puras o condiciones a priori eran el espacio y el tiempo; pues nadie puede percibir sensiblemente la realidad, si no es en el espacio y en el tiempo. Vale decir, que toda percepción sensible del sujeto es primeramente una percepción caótica, por la que no se perciben objetos, sino múltiples estímulos sensoriales que el sujeto ordena en condiciones de espacio y tiempo y de este modo se constituyen en fenómenos sensoriales determinados. Por otra parte, el historicismo llegó a la conclusión y es justamente lo que confirma Jauss³³, que nadie percibe sino a partir de ciertas condiciones históricas, condiciones que obedecen a su tiempo, a las múltiples recepciones en las que vive y a las múltiples tradiciones a las que pertenece. Se trata de un gesto similar al gesto kantiano, aunque ya no se trata de condiciones a priori y universales del sujeto; sino condiciones históricas determinadas; pero condiciones al fin y al cabo, que determinan lo que el sujeto percibe. Lo interesante de pensar la estética primera como ese conjunto de condiciones, consiste en que tales condiciones no son intelectuales ni cognoscitivas; sino primeramente sensibles, por lo cual la estética primera y el reparto de lo sensible quedan configurados, al menos desde tal interpretación, como las condiciones sensibles que organizan, lo que se da a sentir. En términos generales podría decirse un régimen general que condiciona la imaginación, la creación, la producción de imágenes y por supuesto la percepción de las mismas.

En buena medida el descubrimiento de esta esfera, es algo que está por resolverse; pero no se trata ni de las condiciones económicas en las que vivimos, ni tampoco de las condiciones culturales o valóricas de nuestro tiempo. Sino del régimen general de condiciones que determinan la imaginación y creación de nuestro tiempo, conjuntamente con los esquemas de percepción y los dispositivos de visibilidad de las imágenes: lo que se da a sentir y cómo aquello se distribuye. Para Rancière ingresar en el *régimen estético del arte*, es ingresar en esta dimensión, y la función política del arte se relaciona con ella. Ya no se trata ni de las polémicas o saltos técnicos o plásticos, ni

³² DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, § 53, p. 29.

³³ A partir de la *estética de la recepción*, Jauss enfatiza el contexto en que una forma es leída; por eso dirá que cada generación escribe su propia historia literaria. Mediante la estética de la recepción se propondrá, por tanto, que existen múltiples interpretaciones de una obra; que se corresponden con las múltiples recepciones de la misma. De tal modo que despejar el sentido de una obra significa reconstruir sus recepciones; una obra es la historia de sus recepciones.

tampoco del contenido político de las obras; sino que se trata de cómo las obras y su recepción intervienen y modifican, este régimen general de la imaginación, la creación y la percepción, y su distribución, donde la división fundamental es la división funcional entre autor y espectador. Una nueva distribución de lo sensible, democrática como a la que aspira Rancière, redistribuye y elimina esta división funcional, de modo que puede hacerse efectiva la condición que asistía a los estudiantes de Jacotot³⁴; *ser emancipado significa decir: yo también soy pintor*.

³⁴ En su texto el maestro ignorante, Rancière comentará la fórmula que utilizaba el maestro Joseph Jacotot para poder enseñar precisamente aquello que no sabía. En específico Rancière comenta el episodio donde Jacotot enseña a sus estudiantes holandeses; estudiantes que no hablaban francés y el maestro Jacotot que no hablaba holandés. Aun cuando parece imposible los estudiantes fueron capaces de construir su propio aprendizaje. En este caso Joseph Jacotot aparecerá como maestro emancipador, aquel que entrega las herramientas para construir el conocimiento, pero que no lo entrega ya dado. El maestro y el alumno se ubican en el mismo sitio.

Bibliografía.

1. ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Akal, Madrid, 2004
2. DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña. Naufrago, Santiago de Chile, 1995
3. JAMESON, Frederic. «El postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío». En. *Ensayos sobre el postmodernismo*. Imago Mundi, Buenos Aires, 1991
4. JAUSS, Hans. *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En MAYORAL, J.A. *Estética de la recepción*. Arco/Libros, Madrid, 1987.
5. JAUSS, Hans. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Paidós, Buenos Aires, 2002
6. RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Trad. Nuria Estach. Laertes, Barcelona, 2002.
7. RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Manantial, Buenos Aires, 2010.
8. RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM, Santiago de Chile, 2009
9. RANCIÈRE, Jacques. *La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada*. Entrevista en «Publico.es», 15/05/2010, Trad. Tomás González y Jordi Carmona, [Fecha de consulta 06/06/2012] <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>>