

Resistencia y emancipación del “nuevo espectador” en el régimen estético del sentir impersonal

SARAÍ MILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente trabajo busca establecer conexiones entre los diagnósticos del arte en la sociedad por parte de Benjamin, Rancière y Perniola para entender la crisis estética contemporánea caracterizada por ser un régimen del sentir impersonal. Para ello, se busca esclarecer el concepto de aura de Benjamin y establecer una conexión con el arte y la política que será amplificada con Rancière. El artículo abordará las causas de la falta de autonomía de la estética contemporánea, mencionadas por Perniola, para ver de qué manera es posible la emancipación del espectador al jugar con lo vacío, lo indecible o con la sombra del arte.

Palabras clave:

Estética, política, aura, emancipación, espectador.

Abstract:

This paper seeks to establish connections between the diagnoses of art in society by Benjamin, Rancière, and Perniola in order to understand the contemporary aesthetic crisis characterized as a regime of impersonal feeling. To this end, it is intended to clarify Benjamin's concept of aura and to establish a connection with art and politics that will be amplified with Rancière. The article will address the causes of the lack of autonomy in contemporary aesthetics, pointed by Perniola, to discuss in what way the emancipation of the spectator is possible by playing with the emptiness, the unspeakable, or the shadow of art.

Keywords:

Aesthetics, politics, aura, emancipation, spectator

Con el avance de la modernidad, y su reproductibilidad técnica, se marca un antes y un después para el arte: para la manera de entenderlo, de sentirlo, los espacios donde este se difunde, y en su relación con la humanidad. Esta es sometida a grandes cambios, debido a importantes momentos históricos como la Revolución Industrial, la Gran Depresión, y, al impacto político que trajeron consigo regímenes totalitarios como el Fascismo y el Comunismo. De ahí que el rol del arte en los totalitarismos haya generado una mayor discusión crítica respecto a su relación con la política, pues con un “nuevo arte”, surge la necesidad de entender a su “nuevo espectador”. Si bien este “nuevo espectador” nace en la modernidad, sigue presente en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Ante ello, el presente trabajo tiene como objetivo poner en discusión los diagnósticos del arte en la sociedad presentados por Benjamin, Rancière y Perniola, para ver qué rol juegan las manifestaciones artísticas contemporáneas respecto a la política y, así, reflexionar acerca de la posibilidad emancipatoria del espectador en un régimen estético que promueve el sentir impersonal.

El complejo concepto de aura en la obra de Benjamin da pie al análisis de la función social del arte y a una interpretación del mundo cultural de las sociedades industriales desarrolladas. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* encaja en la útil clasificación de los ensayos de Benjamin realizada por Wissmann (citado en Romero 2019, 162), pues en dicha obra, el filósofo realiza una interpretación del significado sociopolítico de aquellos medios de producción cultural de masas como la radio, la fotografía y el cine. De ahí que su aproximación teórica a dichos medios aborde un enfoque dialéctico, pues los analizó —guiándose del modelo articulado por Marx— dentro del marco de las nuevas técnicas de reproducción involucradas en la producción artístico-cultural de masas, en las sociedades capitalistas desarrolladas. Así, empieza el camino de esclarecimiento acerca del significado del arte posterior al siglo XIX (Romero 2019, 162-164).

Contrario al carácter positivo que se asume de la reproducción, entendida como una adición o suma, Benjamin observa una falta en aquello que es reproducido, a saber, la ausencia del “aquí y ahora” del original de la obra de arte; esta ha perdido su singularidad y, con ello, la historia de su perdurabilidad, las marcas del paso del tiempo y de las personas que la hayan poseído

en su lugar original: ha perdido lo que no puede ser reducido a rasgos físicos. Es decir, la obra de la reproducción técnica ya no es como aquella que perdura en el tiempo y forma una tradición que puede ser rastreada en y desde el “aquí y ahora”, pues pierde su punto de origen. Dicho carácter de autenticidad, como es sustraído en la reproductibilidad técnica, pierde su *huella* o aquella aparición de una cercanía a pesar de su rumbo histórico (lejanía). Del mismo modo, pierde la aparición de una lejanía o *aura*, a pesar de que se halle cerca. En el ámbito del arte autónomo moderno y su recepción, dicha lejanía se refiere a la posibilidad de recepción de manera cultural y contemplativa del rumbo histórico y del origen de una obra de arte única. De ahí que se hable de un aura en los objetos históricos y en los naturales, porque ofrecen una experiencia irrepetible y singular (Romero 2019, 164).

Con la emancipación de la existencia aurática de un ritual, gracias a la necesidad de las masas de superar la singularidad y de adueñarse de los objetos, aumenta el valor exhibitivo de la obra de arte. Benjamin (1982) menciona cómo con la reproducción fotográfica, no solo la mano se ha independizado de la fabricación, sino que también la fotografía puede enfocarse en aquello imposible de captar por el ojo humano y, así el producto artístico puede ser transportado a cualquier lugar posible (30-32). Este adquiere movilidad al no estar sujeto a su rastro de origen, pues sigue la lógica del destinatario, que implica salir a su encuentro y presentarse al público. La reproducción de la imagen tanto en periódicos ilustrados, en noticiarios, en el cine, etc., termina de triturar el aura de cada objeto y su unicidad reunida en la tradición. Así, con esta nueva producción y circulación, hay un cambio en el pensamiento, en la contemplación, en la percepción y en la recepción, pues, en palabras de Romero: “la decadencia del aura en el ámbito del arte va de la mano de la decadencia del aura a nivel social” (2019, 165).

La renovación de la humanidad, sin el valor tradicional de la experiencia estética —fundamentada en el valor ritual implica el quiebre del *pathos*. Es decir, de los valores dados en una herencia cultural que nos permiten ser parte de un sentimiento de acogimiento que trasciende la experiencia sensorial básica. Con este trastorno de la función íntegra del arte se corren ciertos riesgos una vez que encuentre su fundamentación en la praxis política. Como ejemplo de ello, se manifiesta la teoría del “arte por el arte”

como reacción nostálgica para recuperar lo perdido. Eso fue calificado por Benjamin como un intento conservador en el ámbito político, pues rechaza la democratización del arte y todos los cambios que trajo consigo. Dicha autorreferencialidad conduce a la estetización de la política, o política estetizada, la cual recoge la distancia contemplativa y el valor cultural de la experiencia estética tradicional que termina siendo funcional para el fascismo, bajo la transformación de la política en el goce y culto (Staroselsky 2018, 63-66).

Con la nueva recepción y naturaleza de la obra de arte, y su nueva utilidad política, el fascismo representa aquella organización de masas que tiene permitido expresarse, pero sin modificar el régimen de la propiedad privada. Esta intención se materializa en la guerra que mueve todos los medios técnicos, sin alterar las condiciones de propiedad (Benjamin 1982, 56). Siguiendo la idea del “arte por el arte” en la experiencia estética del espectador, la obra de arte llega a tal autonomía que todo parámetro extra estético es excluido y la humanidad es sacrificada: ya no importa el dolor, la desolación, la destrucción, ni las balas, ni el ruido de las armas (Paredes 2009, 93). Un ejemplo de ello es el *Manifiesto futurista* de Marinetti citado por Benjamin: “[...] la guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos al fuego, los perfumes y olores de la descomposición” (1982, 56). Así, más allá de la exaltación de la guerra, la estetización de la política incluye criterios estéticos en el ámbito de lo público. Estos son visibles desde la perspectiva del artista que “imprime” su sello en una obra de arte, según su concepción de belleza. Igualmente, el gobernante impone su creación sobre las personas entendidas como una masa material maleable y pasiva. Ello se refleja en el discurso de Mussolini, donde se autoconoce como el gobernador-artista que ejerce políticamente al “modelar el yeso” expresando su voluntad creativa final, sin importar la rotura del mármol (Parades 2009, 94).

El diagnóstico de Benjamin es pertinente en tanto que considera un arte autorreferencial; sin embargo, Rancière expande la relación entre estética

y política, pues sostiene que el régimen estético del arte va más allá de la discusión de Benjamin: el arte y la política no son ámbitos separados que solo pueden ser conectados cuando la lógica de uno conquiste la del otro, sino que ambos tienen un vínculo intrínseco en su propia definición. De ahí que plantea una relación entre ambos entendida como un encuentro entre una "política de la estética" y una "estética de la política". Cabe aclarar que Rancière, al igual que Arendt, considera que lo político (*le politique*), y la política (*la politique*), es un escenario de constitución común posibilitado por la acción y el discurso de los agentes. Un espacio donde se expresa la heterogeneidad y, junto con ella, el desacuerdo entre la igualdad o "la política" y el proceso de gobierno o "la policía" (Parades 2009, 95).

En sus *Diez tesis sobre la política*, Rancière sostiene que esta no puede ser deducida de "(...) las necesidades de la reunión de los hombres en comunidad" (2006, 69). En realidad, dichas comunidades se agrupan según mandato de quienes tienen el título de "poder de nacimiento" y "poder de riqueza", pues responden a una evolución "normal" de las sociedades: pasar del gobierno del nacimiento al gobierno de la riqueza. Es en dicho contexto que la política va a ser una anomalía o desviación de dicha evolución que toma en cuenta la verdadera naturaleza de los sujetos políticos: estos no se encuentran agrupados socialmente, sino que son formas de inscripción de los incontados, de "la parte sin parte" (2006, 69). Con dicha explicación Rancière introduce "la estética de la política", la cual cumple una función diferente a la policía. Esta última tiene como principio la exclusión de "lo que no hay", pues configura lo "normal" al establecer un orden sobre lo visible, lo decible y lo no decible, sobre la palabra que conforma el discurso y la palabra que solo es ruido. Dicha distribución jerárquica termina siendo una ley que atenta contra la norma de igualdad, en la cual se basa la política. Ante ello, se inicia una disputa o un litigio político, la cual se sirve de la subjetivación al reconfigurar y representar el espacio en común donde se definían las partes. Hay una intervención en lo establecido como aquello que aparece, en el espacio y tiempo que configura lo visible y lo invisible. Así, trasciende el arte autorreferencial, pues, mediante el disenso, se reconstituye estéticamente el espacio en común y la experiencia sensorial base de la política. Con ello, Rancière involucra a la estética dentro de las discusiones centrales de la filosofía política desde la Antigüedad, pues la

política irrumpe y entra en conflicto cuando no encuentra igualdad en la repartición de lo sensible. Con estos términos más exactos, entonces la política, entendida desde Platón como el cumplimiento de un modelo, hasta la política como arte del gobernador de la que hablaba Benjamin, donde no hay espacio para lo contingente, sería entendida como “la policía” que imposibilita incluso el espacio público y el litigio político. Al formar parte de una masa pasiva, todo es abarcado y no hay espacio para la actualización del vacío, de la parte de los sin parte (Paredes 2009, 95-97).

El involucramiento intrínseco de la estética posibilita una política liberadora, pues no sigue el modelo propuesto por sujetos considerados capaces para delimitar la esfera de la experiencia. Lo mismo ocurre con “la política de la estética”, donde el arte mantiene una relación con la división de lo sensible: la creación de espacios comunes es aquello que no existía, algo inédito que no puede ser puesto en palabras y, por tanto, reconfigura simbólicamente y materialmente la distribución anterior de relaciones entre tiempo, espacio, cuerpos e imágenes. La “estética de la política”, entonces, rompe y toma distancia de la constitución simbólica de lo social jugando con el vacío y el suplemento. El disenso que ella trae va más allá de una simple disputa entre intereses u opiniones, que deja ver aquello que no tenía razones para ser visible. Al incluir aquello que “no hay”, da paso a un nuevo mundo ajeno de la lógica, de la acción comunicativa y argumentación política anterior, lo cual ha sido visto ya en la invisibilización de trabajadores, pobres y mujeres como sujetos políticos que carecían de un espacio en la vida pública y de una lógica pragmática de comunicación para que sus demandas dejen de ser escuchadas como ruidos (Rancière 2006, 69-72).

El diagnóstico de Benjamin (1982) no solo se reduce a una política estetizada, pues no pierde de vista las nuevas condiciones materiales de vida de los hombres, las cuales terminan siendo contraproducentes para la mejora de vida. Como vimos al inicio, es una época de nuevos medios para la explotación de la técnica que terminan en una loa a la guerra y división de clases. Sin embargo, con la reproductibilidad técnica y los cambios en la disposición sensible y en la percepción de lo real, Benjamin plantea la pregunta sobre una condición política para la revolución o “la politización del arte” (55-57). Con ello no se refiere a ciertos contenidos de las obras, ni

a un arte político pedagógico. Al contrario, el término refleja su aceptación de la modificación en la relación espectador-obra relacionada al factor de choque y masa: el arte apunta hacia el espectador y sale a su encuentro como un proyectil. Así, se hace del arte una experiencia (activa), donde el espectador ya no disfruta la obra aurática mediante el puro recogimiento de esta. Con la eliminación del aura, ya no hay una mediación entre la obra y el espectador, cuyo lugar ocupaba el experto: la obra se expande, sale de sus bordes, se sumerge en la vida y la transforma. Dicha dispersión se encuentra en la fotografía, que responde a la demanda de la masa que quiere acercarse a las cosas y adueñarse de los objetos; además de encontrarse en el cine y la arquitectura (Staroselsky 2018, 67-68).

Benjamin (1982) explica que ni la fotografía, ni el cine fueron vistos como arte, sino como medios de conocimiento (32-33). Es con la modernización—y los movimientos que se empezaron a independizar de la academia—que su uso se transforma. De ahí que suceda lo mismo con la arquitectura y su importante función para el nacionalsocialismo en una estetización de la política y, al mismo tiempo, en una politización de la estética: el artista-gobernante o *Führer*, usaba los grandes monumentos como medio de dispersión que organizara la masa deforme, involucrándola en sus grandes edificaciones arquitectónicas, sin importar el bienestar de la ciudadanía, solo el aspecto decorativo, simbólico y, finalmente, el control (Paredes 2009, 94). De esta manera, el análisis de Benjamin (1982) clasifica dos regímenes del arte marcados por la existencia y la disolución del aura, respectivamente. Cabe resaltar que su crítica del arte no aurático, no condena ni reduce todas las manifestaciones artísticas y sus prácticas. Además, considera necesario el establecimiento de diferenciaciones y mediaciones que no caigan en el error del arte aurático (41-42).

Las pistas de Benjamin sobre el arte terminan otorgando una visión más global sobre el *shock* de lo real en las masas, lo cual nos permite entender nuestro paradigma y arte contemporáneo que ha ampliado sus fronteras de tal manera que desemboca en un realismo extremo. De ahí que Perniola, en *El arte y su sombra*, hable de dos frecuentes actitudes ingenuas para abordar las obras de arte, cuya lógica tiene relación con las reglas sociales del mercado (Garnica 2018, 300). Así, presenta la ingenuidad que iguala al

arte con la obra, que es entendida desde el punto de vista de un propietario (un sujeto que posee cosas). A modo de fetiche, la obra se enfoca en una identidad clara: es vista como un producto, libro, escultura, película, etc. Dicha identidadpreciada subordina a todo lo demás viéndolo como secundario y accesorio. Contraria y complementaria a ella, se encuentra la actitud ingenua que no reconoce ninguna especificidad, pues el arte se ha disuelto en la vida. Se manifiesta un relacionismo vitalista que adquiere valor en la comunicación y no en el mercado del arte: las acciones de los artistas responden al intento de comunicación inmediata, a este “salir al encuentro” sin mediaciones o con mediaciones mínimas. Es en dicho encuentro donde la obra, dentro de un gran entramado de comunicaciones directas, termina compitiendo con cualquier medio de comunicación de masas, con la moda, etc. Paradójicamente, con esta inmensa producción de imágenes que interactúan con el cine, el internet, la moda, la publicidad, el diseño, el grafismo, se da lugar a un imaginario social, a la ilusión del espejismo y narcisismo: en un contexto donde lo imaginario se impone por moda —sin ninguna mediación, en ambas ingenuidades— se pierde la relación y distinción de lo real y lo simbólico (Perniola 2002, 9-10, 20-27).

Perniola menciona que Benjamin, en sus ensayos, no enfrenta el problema que quedó del paso de un régimen aurático a uno secularizado, a saber, el papel de la mediación teórica en la constitución del valor artístico. Como se ha mencionado anteriormente, la solución no sería traer la teoría del aura, ni tampoco dejar que la teoría se disuelva y dependa totalmente de los criterios de los receptores o público del arte. Además, cabe tomar en cuenta que el paso de un régimen a otro no siguió exactamente el rumbo marcado por Benjamin. Desde las artes plásticas en los años sesenta, la relación entre aura, obra y autor tuvo una transformación inesperada: en un mundo lleno de objetos, el principio de autenticidad de la obra de arte (objeto artístico) vuelve reforzada para otorgarle una “creencia” al garantizarla como irrepetible, única y con autoridad cultural frente a los objetos utilitarios. Con ello, se puede hablar de un tercer régimen, donde la dinámica del arte no tiene una perspectiva puramente religiosa, ni puramente tecnológica. En realidad, forma parte de la patología de la experiencia religiosa (en un sentido fetichista) y la imaginación tecnológica, que otorga vida a lo inanimado (2002, 72-74).

El planteamiento sobre el tercer régimen del arte reconoce Perniola, tiene su base teórica en el "*sex appeal* de lo inorgánico" anunciado en el ensayo de Benjamin, donde habla acerca de las manifestaciones que combinan la abstracción y la materialidad, lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial. Así, el cuerpo termina convirtiéndose en un objeto poseído por lo virtual (2002,19,74). Esto ya es abordado por Benjamin en la filmación cinematográfica y su relación con el actor/actriz de cine. Aquí, el actor, junto con su capacidad de trabajo, y el instrumento se confunden. La importancia del personaje pasa a un segundo plano frente a la *performance* del actor, ya que este se representa a sí mismo ante la maquinaria que modifica su actuación y su escenario (Benjamin 1982, 35-37). Ello se refleja en la actualidad en diversas manifestaciones que nos permiten entender la primera ingenuidad de la cosificación como un espectáculo (Sinnerbrink 2006, 65). De ahí que el concepto fotográfico de un grupo surcoreano famoso y querido en la actualidad, BTS (*Bangtan Sonyeondan*), haya tratado de reflejar este sentimiento de la tecnología invasiva sobre la vida, donde se corre el peligro de ser convertidos en mero espectáculo y mercancía (Figura 1).

Siguiendo con la interpretación del cine que Benjamin y Perniola realizan, es importante resaltar el rol teórico de dicho ámbito para ambos filósofos. Benjamin (1982) elogia al cine por su potencial de producción que termina socavando el aura; sin embargo, en un marco capitalista, es consciente de que la actitud táctil que le otorga al espectador termina absorbiéndolo. Con ello, el espectador termina aceptando lo convencional y solo obtiene un goce estético que se iguala a su posición crítica, como un aplauso, por ejemplo (52-54). A pesar de ello, es consciente de que no todas las obras pueden ser reducidas a ser simplemente un transmisor de mensajes para la masa. Por ello piensa en una refuncionalización del cine como un medio pedagógico-político que dé medios al espectador para una crítica social y revolucionaria como se puede encontrar en el cine de Chaplin. Además, considera que, en esta reacción colectiva del público en el cine, también se puede encontrar una ventaja, pues la sala cinematográfica es expuesta a constantes *shocks*. Ante ello, los espectadores se acostumbran a la constante recepción de imágenes dispersas a modo de entrenamiento y, así, estos puedan afrontar la cotidianeidad que pone en peligro la experiencia política crítica (Romero 2019,168-170). En contraste con ello, Perniola sostiene que,

con la crisis de la estética contemporánea, la proliferación de imágenes postauráticas ha terminado por generar imágenes-basura que idiotizan y perjudican nuestra propia capacidad de discriminación, admiración y asombro. Por ello, se pregunta si el cine puede crear un trabajo filosófico, pues ambos se involucran en la relación entre realidad y producción, en la representación de ideas abstractas, el colectivo imaginario, etc. La esencia del cine es una forma de arte filosófica, comunicativa y espectacular y por ello invita a preguntarnos sobre su contribución al conocimiento de emociones y experiencias (Sinnerbrink 2006, 33).

El diagnóstico sobre el tercer régimen del arte, con los cambios históricos de la percepción, pone en relieve la crisis de la esfera del sentir o esfera de la experiencia que resuena en la estética. Una crisis que ha llevado a la pregunta por el sentir y a la toma de posiciones respecto a ello en diversos ámbitos de la discusión filosófica. A pesar de la expansión en la esfera del sentir, la estética se empobrece, porque recibe menos compromiso, atención y cuidado por parte del receptor. Perniola compara la actualidad con el sentir de antes y señala que “nuestros abuelos” vivían una experiencia interior; mientras que, en nuestro caso, con la invasión del arte en la vida (principalmente sensitiva y emocional), todo ya está sentido de antemano. Ya no simpatizamos, ni nos identificamos con los sucesos, las personas y los objetos, sino que predomina la indolencia e indiferencia frente a lo que se escucha y se ve. Sin embargo, esto no le sorprende a Perniola, pues entiende que la cosificación de la experiencia fue heredada del discurso moderno que, tanto en el empirismo como en el racionalismo, pretendía aislar las pasiones de la subjetividad. Con vistas a la máxima de la razón, termina empleando un solo mecanismo, homogeneizando, cosificando e individualizando a los sujetos, mediante el poder. No obstante, el sentir impersonal contemporáneo, que toma la vida emocional y sensitiva como algo exteriormente impenetrable, no puede ser explicado directamente de la modernidad (Hanza 2017, 59-65).

Para sustentar que el sentir impersonal se debe a una socialización de los sentidos, Perniola, al igual que Rancière, considera que la estética no es autónoma, pues esta genera un espacio y sentir común. Perniola toma en cuenta ello para ver cómo, por un lado, el sentir común forzado ha dado

dos variantes: la estética de la vida y la estética de la forma; y, por otro lado, señala cómo ha configurado un entramado social que responda a una lógica burocrática, dentro de la cual, el sentir es suspendido, dispersado y destinado de tal manera que se encuentra aislado en el régimen estético y al mismo tiempo se disuelve en su preponderancia. En cuanto a la suspensión, Perniola evidencia la separación entre el actuar y sentir impuesto por la burocracia. Así, en un mundo instrumentalizado y mecanizado, las necesidades se encuentran, por un lado, y la emoción y afición por otro. Dicha oposición también se encuentra en las dos variantes de la estética, pues ninguna de ella aborda lo personal: la estética de la vida disuelve el sentir individual dentro del sentir compartido; y, la estética de la forma renuncia al sentir individual para disolverse en la experiencia del objeto (Hanza 2017, 65-66).

Continuando con las reflexiones de Rancière (2006) sobre el arte y la política, podríamos decir que dichas divisiones del sentir y de las variantes de la estética terminan respondiendo a "la policía". Entendida como régimen burocrático, en nuestra actualidad, distribuye y delimita el tiempo, espacio, cuerpos, imágenes y, con ello, establece un sentir impersonal en un espacio común visible. Esto se ha visto a lo largo de la modernidad y Perniola lo pone en evidencia, mediante una arqueología y genealogía del sentir. Ante ello, el filósofo critica la concepción de división de sentir y el pensar, pues, influido por el neoestoicismo, sostiene que ambas esferas están relacionadas. El sentir no recibe algo de afuera pasivamente, sino que implica una acción, selección que trabaja desde nuestro interior: obra uno mismo y uno mismo se hace sentir. Además, en contra de lo que se cree sobre el pensar, este no lleva inherentemente a la acción, sino que es una recepción afectiva que recoge con curiosidad lo externo (Hanza 2017, 67-70). En este sentido, la unificación del sentir y el pensar iría en contra de "lo policial", al ir en busca de un sentir personal que representaría, finalmente, la emancipación del espectador de este tercer régimen del arte.

Es así como Perniola va en busca de una esperanza dentro de las propias manifestaciones artísticas dentro del régimen estético del sentir impersonal. El filósofo considera que el arte, aún, se sigue resistiendo a ser reducido a un mero objeto y a una mera comunicación. A pesar de que al estar

delante de manifestaciones artísticas choquemos con la “cosalidad” y nos sobre-iluminen los reflectores de ambas ingenuidades, detrás de ellas y a su sombra, aquellas no pueden ser entendidas ni como obras específicas ni como mensajes directos a los espectadores. El arte encuentra su resistencia en las sombras y es necesaria una actitud diferenciadora y atenta sobre ello (2002, 11-13). De esta manera, podemos establecer una comparación de la sombra con el “vacío” de Rancière, pues responde a lo no visible, a lo no iluminado por la policía, no se encuentra involucrado dentro de la normalidad y, por ende, responde a otra lógica no concebida. No se encuentra dentro del plano de lo visible, pues su disenso no es un choque de sensorialidades diferentes: la sombra no es otro mundo sensible que quiera tomar lugar y reemplazar un régimen. De hecho, Rancière es consciente de que, en un contexto de dominación capitalista mundial, las manifestaciones artísticas que quieran dar una crítica a este régimen terminan desapareciendo dentro de la lógica mercantil. El arte activista corre el riesgo de convertirse en parodia del propio sistema que trata de criticar, y termina siendo incorporado al discurso dominante (2010, 72-75). Es ante dicha complejidad que “un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible” (Rancière 2010, 84).

Con todo lo que se ha visto hasta ahora sobre las reflexiones de Benjamin, Rancière y Perniola, podemos ver que en la actualidad no hay una completa autonomía en el arte, especialmente si este se encuentra inserto en un régimen del sentir impersonal. Sin embargo, el arte no puede apuntar a una revolución, como fue propuesto en un tiempo por Benjamin, sino que este trabaja en su efecto político, en la sombra de sus manifestaciones y jugando con el vacío. De ahí que, a pesar de lo indecible, Perniola (2002) haya visto en el cine documental un camino hacia la filosofía, la cual tiene como esencia el cuestionamiento y la crítica que, finalmente, permite un distanciamiento de la policía. Una policía que se fue configurando desde la modernidad como un proceso de gobierno con metas a una máxima racional que se despoje del sentir individual. La arqueología y genealogía del sentir de Perniola —teniendo como base el diagnóstico y la problemática de Benjamin— evidencia un sentir predeterminado. Ello adquiere mayor importancia en un contexto capitalista, del cual Rancière también

es consciente. Por ello, la sombra y el vacío de las manifestaciones artísticas heterogéneas juegan un rol importante en la esfera de la experiencia, en el “hacerse sentir” del espectador atrapado en un régimen del sentir impersonal.



[Fotografía], por Park Jinsil y Kim Bona, 2018, LY:Answer (https://ibighit.com/bts/eng/discography/detail/love_yourself-answer.html)

Bibliografía

- Benjamin, Walter, 1982. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Garnica, Naím, 2018. Reseña de *El arte expandido* de Mario Perniola. *Open Insight* 9 (15), 299-304.
- Hanza, Kathia, 2017. Del sentir impersonal. Los estudios de Mario Perniola sobre la era estética. *Revista del Instituto Riva-Agüero* 2 (1), 57-80.
- Paredes, Diego, 2009. De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales* 34, 91-98.
- Perniola, Mario, 2002. *El arte y su sombra* (1ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques, 2006. *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, Jacques, 2010. *El espectador emancipado* (1ª ed.). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Romero, José Manuel, 2019. Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine. *Revista de Filosofía* 44 (2), 161-174.
- Sinnerbrink, Robert, 2006. Cinema and Its Shadow: Mario Perniola's Art and Its Shadow. *Film Philosophy* 10 (2), 31-38.
- Staroselsky, Tatiana, 2018. El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin. *Dianoia* 63 (81), 61-84.