



Revista Humanidades
ISSN:
ISSN: 2215-3934
humanidades@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

El mundo es bello: conceptualizaciones de la estetización en el pensamiento contemporáneo

 **Staroselsky, Dra. Tatiana**

El mundo es bello: conceptualizaciones de la estetización en el pensamiento contemporáneo
Revista Humanidades, vol. 13, núm. 2, e52674, 2023
Universidad de Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498074525007>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v13i2.52674>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Desde las ciencias sociales, la filosofía y la educación

El mundo es bello: conceptualizaciones de la estetización en el pensamiento contemporáneo

The World is Beautiful: Conceptualizations of Aestheticization in Contemporary Thought

O mundo é belo: conceituações da estetização no pensamento contemporâneo

Dra. Tatiana Staroselsky

Universidad Nacional de La Plata. Consejo Nacional de

Investigaciones Científicas y Técnicas, La Plata, Buenos

Aires, Argentina

staroselskytatiana@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9380-4088>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v13i2.52674>

Recepción: 05 Octubre 2022

Aprobación: 22 Marzo 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

A casi un siglo del célebre diagnóstico benjaminiano de una estetización de la política en manos del fascismo, el concepto de estetización ha pasado a ser un eje central en muchas descripciones sociológicas, filosóficas y artísticas del mundo en que vivimos. Desde la estetización de la vida hasta la sociedad del espectáculo, diferentes autores se abocaron a diagnosticar formas problemáticas de presencia de “lo estético” en ámbitos, en principio, “no estéticos”. En este marco, este trabajo ofrece una cartografía de algunos de esos diagnósticos y una interpretación de los sentidos que en cada caso adquiere la idea misma de estetización.

Palabras clave: estética, arte, espectáculo, experiencia, política.

Abstract

Almost a century after Benjamin's famous diagnosis of a fascist aestheticization of politics, the concept of aestheticization has become central in many sociological, philosophical and artistic descriptions of the world in which we live. From the aestheticization of everyday life to the society of the spectacle, different authors have noted problematic forms of the presence of "the aesthetic" in areas that were in principle "non-aesthetic". In this work, I offer a cartography of some of these diagnoses as well as an interpretation of the senses that in each case acquires the very idea of aestheticization.

Keywords: aesthetics, art, spectacle, experience, politics.

Resumo

Quase um século depois do famoso diagnóstico benjaminiano de uma estetização da política nas mãos do fascismo, o conceito de estetização tornou-se um eixo central em muitas descrições sociológicas, filosóficas e artísticas do mundo em que vivemos. Da estetização da vida à sociedade do espetáculo, diferentes autores dedicaram-se a diagnosticar formas problemáticas de presença do "estético" em áreas, em princípio, "não estéticas". Neste quadro, este artigo oferece uma cartografia de alguns desses diagnósticos e uma interpretação dos significados que a própria ideia de estetização ganha em cada caso.

Palavras-chave: estética, arte, espetáculo, experiência, política.

1. Introducción

Crear que “la belleza salvará al mundo” es una ilusión.

(Lipovetsky y Serroy, 2014, p. 49)

Estetización de la vida, estetización del mundo, estetización de la política: el motivo de la estetización aparece, en el presente, como una forma de dar cuenta de un modo de relación con el entorno que sufrió modificaciones sustanciales y que resulta, de alguna manera, problemático. El concepto se pone en función de diagnósticos de tono variado sobre nuestra cotidianidad y nuestra vida política y social, y abandona el emplazamiento estrictamente académico para formar parte de discursos accesibles a públicos no expertos.

Tanto es así que, ante diagnósticos múltiples que se refieren a la estetización de casi todo lo conocido, cabe hoy preguntarse, con Uta Kösser (2006), hasta qué punto es posible emplear el término de modo que aún tenga sentido y proporcione información sobre el proceso específico al que se refiere. También Martin Jay recuerda que, desde que Walter Benjamin se refirió a la estetización de la política como un rasgo propio del nazismo en su célebre ensayo sobre la obra de arte, este concepto ha adquirido centralidad y autoridad en las discusiones sobre el fascismo y el totalitarismo (Jay, 2003; Acosta y Quintana, 2010), y se pregunta qué implica, al fin y al cabo, estetizar la política¹.

En continuidad con estas investigaciones, y al dejar de lado la pretensión de completitud —pues repasar todos los usos del concepto sería imposible—, en este artículo me propongo dar cuenta del estado actual de la discusión en torno a la estetización. Específicamente, ofreceré una cartografía de los usos de la idea de estetización en el pensamiento contemporáneo con el objetivo de delinear el campo de debates que emerge de su demarcación como proceso específico, en tanto esos debates dan cuenta de la productividad de comprender la estetización en su complejidad política, estética y social².

Para hacer lo anterior, me referiré a tres grandes sentidos que ha adquirido el concepto, a saber: (a) la estetización como embellecimiento, ligada a procesos de estilización de las mercancías y en general del entorno; (b) la estetización como la búsqueda de generar fascinación, que opera en diagnósticos que la ligan a la puesta en escena, a la teatralización y al espectáculo; y (c) la estetización como una forma de organizar la experiencia, en la que el entorno se transfigura en mera imagen y la apreciación estética se alza como la única forma de habérselas con el mundo. Es importante aclarar que esta distinción, si bien da cuenta de modo general del panorama teórico que se abre hoy en torno al concepto que nos ocupa, no es taxativa. Un mapa, cabe recordar, no pretende configurar una representación fiel del terreno, sino funcionar, más bien, como una herramienta para su exploración.

2. Una primera caracterización

A la hora de trabajar con un concepto como el de estetización, es importante recordar que, como señaló muy acertadamente Corinna Dziudzia (2015), la historia conceptual trabaja con conceptos clave (*Schlüsselbegriffe*) y “bei der Ästhetisierung handelt es sich nicht um einen solchen Schlüsselbegriff” [en el caso de la estetización no se trata de uno de esos conceptos clave]³ (p. 21). El concepto clave, al que refieren todos los intentos de dilucidar qué significa el concepto de estetización, es el de estética, que carga a su vez con una historia conceptual compleja y un presente plagado de debates.

En la enciclopedia *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* [Terminos básicos de estética. Diccionario histórico en siete volúmenes], el concepto que nos ocupa no cuenta, previsiblemente, con una entrada propia, pero sí con un apartado dentro de la entrada “Ästhetik/ästhetisch [Estética/estético]”. En dicho marco y bajo la rúbrica “Ästhetisierung [Estetización]”, se lee:

“Ästhetisierung” ist kein reflexiver, sondern ein deskriptiver Begriff, der gebraucht wird, um Wirklichkeiten nach Kriterien jeweils unterschiedlicher Konzepte von Ästhetik und Ästhetischem zu charakterisieren oder auch präskriptiv Wege und Formen der Realisierung dieser Konzepte anzugeben.

[“Estetización” no es un concepto reflexivo sino uno descriptivo, que se usa para caracterizar realidades según los criterios que señalan diferentes conceptos de estética y estético, o para indicar de manera prescriptiva vías y formas de realización de estos conceptos]. (Barck, 2000, p. 314)

“Estetizar”, en el sentido general de realizar lo estético en una realidad específica, es volver estético: será una acción de una cierta naturaleza si entendemos “estético” en su sentido originario de *aisthesis* —ligado a la percepción sensible— y algo muy diferente si limitamos lo “estético” al mundo del arte. Esta significación múltiple, a su vez, lejos de ser un mero obstáculo por sortear, es constitutiva del concepto: algo de aquella *aisthesis* permea todos los usos del término, en tanto, como sostuvo Gerda Haßler, “die vergangene Bedeutungsmöglichkeit ist immer noch eine gegenwärtige Bedeutungsmöglichkeit” [la significación pasada es siempre todavía una significación posible en el presente] (como se citó en Dziudzia, 2015, p. 19).

A su vez, cabe enfatizar que, entre los conceptos estética y estetización, hay una distancia que señala ya la morfología del término, pero que resulta significativa también a otros niveles. El concepto posee un carácter procesual que en alemán se señala mediante la adición de *-isierung* y que fue, en el marco de las utilizaciones que lo asocian a procesos sociales y culturales, acentuado por medio de la forma *Ästhetisierungsprozesse* [procesos de estetización] (Barck, 2000). Lo que se busca expresar con dicho término es “dass etwas ästhetisch wird, was originär nicht ästhetisch ist, dass etwas in ästhetische Kontexte gestellt wird, was zuvor in einem anderen Kontext stand” [que algo, que originalmente no es estético, se vuelve estético; que algo que antes estaba en otro contexto es colocado en un contexto estético] (Kösser, 2006, p. 454)⁴.

En otras palabras, el esclarecimiento, si fuera posible, de los términos “estética” o “estético” no sería suficiente para dar cuenta de la especificidad de los procesos que se describen cuando se habla de estetización. Asimismo, no todas las discusiones en torno a la estética resultan igualmente relevantes a la hora de pensar procesos de estetización⁵.

En cuanto a la historia de los usos del término “estetización”, y aunque la idea parece más vieja que la acuñación del concepto (Dziudzia, 2015)⁶, se trata de un concepto joven: surgido en el siglo XIX en el marco de la estética del arte por el arte (*l'art pour l'art*), el cual es incorporado a la reflexión filosófica por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* de 1872⁷. Uno de los momentos clave para la consolidación del concepto, no obstante, llega en 1936 cuando Benjamin lo emplea en el célebre final de su ensayo sobre la obra de arte: al oponer estetización con politización, propone responder a la estetización de la política en manos del fascismo con la politización del arte (Benjamin, 2015).

Ahora bien, entre aquella utilización por parte de Nietzsche y el uso benjaminiano, un hito marca el pase del concepto a arenas políticas. En 1919, Carl Schmitt se refiere en *Politische Romantik* a una “allgemeine Ästhetisierung der Gebiete des geistigen Lebens” [estetización general de las áreas de la vida espiritual]⁸ (Barck, 2000, p. 315; Koepnick, 1999, p. 44) que se desprende del romanticismo. Al usar el término en este contexto, sostiene Barck, Schmitt de algún modo lo acuña a la vez que lo ancla en una cierta tradición: la que comienza con Friedrich Schiller y su transformación de la *Crítica del juicio* de Kant en la utopía de un estado estético (Barck, 1999). Schmitt interpreta al romanticismo como una cierta metafísica, lo que “significa hacer de él una comprensión del mundo y, por tanto, elevar sus principios centrales a todas las esferas de la actividad humana” (Ramírez, 2009, p. 61). Aun cuando sus principios centrales sean estéticos (Melamed, 2016, p. 45), realiza una operación central: describe la estetización general como el “geschichtliches Übel der Entpolitisierung” [mal histórico de la despolitización] (Barck, 2000, p. 315).

Si bien el concepto ha adquirido matices diversos, es importante, al reconstruir su historia, recordar este componente político que lo signa. Son los textos de Schmitt y de Benjamin los que dotan al término de este potencial crítico que le era ajeno algunos años antes, al asociarlo a la política en alguna medida como su opuesto y hacer hincapié en el carácter *despolitizador* de los procesos estetizantes. Paulatinamente, se van sedimentando en el concepto las significaciones negativas o peligrosas de un tipo de encuentro específico entre el arte y la sociedad en donde los “criterios no estéticos son deliberada y provocativamente excluidos de la consideración” (Jay, 2003, p. 73).

Ahora bien, ¿qué tipo de criterios son los estéticos y en qué medida impiden la incorporación o facilitan, al menos, la exclusión de consideraciones éticas, instrumentales, religiosas o de otros tipos? Como enumera Jay (2003), es algo que es necesario analizar más detalladamente. Un antecedente relevante en este sentido lo da Hermann Broch (1970), quien ya en 1933, en sus consideraciones sobre el *kitsch*, se refiere al peligro que encarna el “esteta radical” (p. 13) en tanto “se considera autorizado para utilizar, y efectivamente utiliza sin ninguna clase de ponderación, cualquier medio con tal de alcanzar este tipo de belleza” (Broch, 1970, p. 13). El fenómeno del *kitsch* es, en efecto, un proceso de estetización, en tanto su esencia “consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética” (Broch, 1970, p. 9) y en el culto a una “especie de religión de la belleza” (Broch, 1970, p. 24).

Y es que, como expone Gerard Vilar (2012), “la estetización es un fenómeno sociológico amplio conocido desde hace décadas” (p. 7), pero “mal estudiado en su conjunto” (p. 7). Sin ir tan lejos, compartimos, sin embargo, la observación de que es más usual encontrar usos de este término en tramas problemáticas y diagnósticos variados que dar con trabajos de sistematización o historización de dichos usos. Así lo señala también Dziudzia (2015), para quien “generell geht es der gegenwärtigen Forschung, die den Ästhetisierungsbegriff nutzt, weniger um begriffshistorische Betrachtungen, sondern mehr um die Idee der Ästhetisierung als zeitgenössisch zu beobachtendes, gesellschaftliches Phänomen” [en general, las investigaciones actuales que utilizan el concepto de estetización se ocupan, más que de consideraciones histórico-conceptuales, de la idea de estetización como un fenómeno social contemporáneo que es necesario observar] (p. 12). En este sentido, si bien consideramos que esas utilidades son valiosas, compartimos con Vilar la observación de que sería fructífero analizar qué quiere decir en cada caso, o al menos en algunos casos paradigmáticos, estetización.

La conceptualización de la estetización transita por el mero embellecimiento hacia una forma específica de relación con el mundo, pasando por la matriz de la fascinación. No obstante, en toda la gama de sus usos, el concepto guarda, como intentaremos mostrar, la potencialidad no solo de dar cuenta de un fenómeno global, sino también de ayudarnos a comprender un problema global que es necesario diagnosticar y cuyos peligros es necesario atender.

3. La estetización como estilización: la centralidad de la belleza

Como sostiene Esther Leslie (2007), el sentido primario en el que se comprende la estetización es el de embellecimiento. En efecto, y si bien puede parecer un reduccionismo apresurado, en tanto el fenómeno es más complejo “Ästhetisierung wird meistens als *Verschönerung* des Gegebenen bestimmt” [la estetización es entendida por lo general como embellecimiento de lo dado] (Kösser, 2006, p. 453). En este sentido, el concepto es utilizado para referir a fenómenos propios de la vida contemporánea en los que se privilegia un recorte o un ángulo de las cosas que revele una apariencia agradable, que muchas veces se conecta, más o menos directamente, con beneficios económicos o sociales. La belleza, como cualidad de los cuerpos o como rasgo de los bienes de consumo cuyos valores de uso se ven eclipsados por su apariencia irresistible, suele convertirse en un *plus* que cotiza en el mercado o en un capital en sí mismo: industrias enteras como la de la moda, la decoración y el turismo se alimentan del deseo de belleza que circula por la sociedad.

Ahora bien, en este sentido de estetización, y como remarca Kösser (2006), estético y bello son presentados como sinónimos aun cuando esta equiparación pasa por alto algunos hechos relevantes. Especialmente, habría que tener en cuenta toda una gama de búsquedas artísticas e investigaciones estéticas que escapan de la belleza o que la rechazan o ignoran como criterio, lo que demuestra que el arte no siempre embellece. Por otro lado, la utilización de medios artísticos o la puesta en marcha de estrategias que se centren en la experiencia estética, por ejemplo, por parte de la política, no siempre buscan la belleza. En este sentido, deberíamos subsumir también bajo la idea de estetización, como propone Kösser, la presentación de algo bajo el aspecto de lo desagradable —como es el caso de la construcción de las imágenes de enemigos u oponentes políticos— o la escenificación de algún fenómeno como sublime o colosal (Kösser, 2006), en cuanto que estas búsquedas se estructuran en función del efecto de las imágenes sobre la sensibilidad.

En realidad, este sentido de estetización como embellecimiento no pone en el centro al arte, sino que se refiere a un embellecimiento de la realidad que usa medios y estrategias estéticos —incluso cosméticos— para ofrecer una apariencia agradable de los hechos, especialmente aquellos que son percibidos típicamente como desagradables: guerras, violencia, muerte, sufrimiento (Kösser, 2006). La idea de embellecimiento, entonces, por un lado, no incluye todo el arte (en tanto no todo el arte busca la belleza) y, por otro, no incluye exclusivamente al arte (en tanto no solo el arte busca la belleza).

Este aspecto de la estetización fue analizado, en los años 80, por Vattimo en el marco de su diagnóstico de una estetización general de la existencia. En su trabajo, el concepto de estetización no solo no se refiere al arte, sino que trae aparejada la muerte del arte en cuanto tal. La belleza, para el autor, ha abandonado su antiguo emplazamiento en el seno de las obras de arte y cubierto el mundo con una apariencia agradable que se nos ofrece a la venta. De hecho, sostiene que:

Ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión, que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de "belleza" (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado. (Vattimo, 1987, p. 52)

En este mismo proceso, la muerte del arte se constata, según Vattimo (1987), como la “constelación histórico-ontológica en la que nos movemos” (p. 50) e implica que “el arte ya no existe como fenómeno específico... [E]l arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia” (p. 50)⁹. Esta generalización de lo estético es posibilitada —como bien vio Benjamin— por las nuevas tecnologías y tiene como contracara la extinción de lo específicamente artístico o, en los términos de Vattimo, la muerte del arte.

Los artistas reniegan de “todo elemento de deleite inmediato en la obra —el aspecto ‘gastronómico’ de la obra—” (Vattimo, 1987, p. 53)¹⁰ y ponen en marcha un movimiento de huida de la belleza¹¹. Asimismo, al intentar escapar de la fetichización de la obra, el arte hace un movimiento hacia la desintegración de esta como objeto (Melamed, 2015), lo que culmina, en el arte contemporáneo, en la tendencia de la desobjetivización del arte.

En torno a este modo de comprender la estetización, dos antecedentes resultan muy importantes: por un lado y como mencionamos, Broch (1970) supo percibir tempranamente la tendencia a privilegiar lo “agradable” sobre lo “bueno” (p. 9), así como la profunda estetización que implica la mirada nostálgica al pasado, en tanto “todo mundo histórico revivido nostálgicamente es ‘bello’” (p. 11). Por otro lado, la mirada optimista acerca de la estetización que representa en alguna medida Herbert Marcuse —aun cuando no utiliza el término— prefigura el motivo de la muerte del arte y su disolución en la sociedad.

En “La nueva sensibilidad”, Marcuse (1969) se refiere a la posibilidad de que la realidad alcance una nueva forma, a saber, la de una sociedad libre en virtud de la creación de un *ethos* estético, y sostiene que el nuevo rol del arte como “un factor integral en la configuración de la calidad y la ‘apariencia’ de la realidad... significaría la *Aufhebung* del arte” (p. 38), en tanto fin de la escisión entre lo estético y aquello que no es estético. Aun así, en la utopía de Marcuse (1969), esto significaría también “el fin de la unificación mercantil de negocios y belleza, explotación y placer” (p. 38), lo que refleja que no tiene esperanzas puestas en el embellecimiento del mundo, sino en un compromiso del arte con su rol político, que podríamos acercar a la propuesta benjaminiana de politizar el arte.

Ya en el contexto alemán actual, dos de las figuras más relevantes en los debates sobre la estetización que tuvieron lugar en los años 90 han sido Schulze y Welsch¹². En su libro *Die Erlebnisgesellschaft* (1992), Schulze traza los contornos de una sociedad marcada por valores estéticos, la cual no solo exige que las cosas tengan una apariencia agradable, sino que estetiza también las vivencias personales. En este sentido —explica el autor— no solo el automóvil como producto debe ser bello, sino que debe proporcionarnos una vivencia agradable al manejarlo, y esto adquiere una importancia mayor que su practicidad y su capacidad de proporcionar una experiencia segura, por ejemplo¹³. La vivencia agradable, cabe aclarar, implica también la imagen que el sujeto se forma de sí mismo al conducir ese auto, lo cual cumple un rol fundamental.

La sociedad de las vivencias, entonces, se estructura en torno a un cierto hedonismo consumista que busca el placer individual: la forma de esta búsqueda de la belleza en la vida cotidiana pone en marcha un proceso de estetización de la vida que excede al individuo (Kösser, 2006). Este fenómeno, a su vez, lejos de limitarse a ciertos aspectos de la vida cotidiana o a la apariencia de algunos objetos implica, para Schulze, “una estructuración de la sociedad en función de criterios estéticos” (Kösser, 2006, p. 459).

En la interpretación de Kösser, Schulze se alejaría al destacar la importancia de la dimensión de las vivencias, de entender la estetización como mero embellecimiento. En efecto, algo en su análisis de cómo la búsqueda de las vivencias bellas impregna un modo de relacionarse con el entorno da cuenta de que el fenómeno no afecta solo las apariencias, sino que comprende el carácter estructural de su impacto en el modo de vivir¹⁴. No obstante, el eje está puesto en el carácter bello que adquiere el ideal de vida y no en el modo de relación estetizante con el mundo.

La comprensión de la estetización como —mero— embellecimiento, si bien da cuenta de un aspecto del fenómeno que no se puede ignorar, encierra, quizá, un peligro desde el punto de vista político: si reducimos el alcance del fenómeno de la estetización a esta vocación de embellecer, se abre la posibilidad de una estetización buena, por así decirlo, que busca hacer del mundo un lugar más hermoso y potenciar el disfrute al enriquecer nuestras experiencias. Sin embargo, como recuerda Susan Sontag, esta ansia de embellecimiento puede encubrir operaciones de otro alcance.

En su célebre artículo “Fascinante fascismo”, la autora da cuenta de la complicidad entre la belleza y aquello que se quiere ocultar, haciendo foco en la obra de Leni Riefenstahl¹⁵, artista que ha defendido su producción y su propia biografía al apelar a la búsqueda de la belleza que signa su vida¹⁶. La artista se presenta, observa Sontag (2007), como “una fanática de la belleza y no una horrible propagandista” (p. 94). El modo en que Riefenstahl (como se citó en Sontag, 2007) habla de su producción es, sin dudas, polémico:

Sencillamente puedo decir que me siento espontáneamente atraída por todo lo que es bello. Sí: belleza, armonía. Y quizá este cuidado en la composición, esta aspiración a la forma sea, en efecto, algo muy alemán. Pero yo no conozco exactamente estas cosas. Vienen del inconsciente y no de mi conocimiento... ¿Qué quiere usted que añada yo? Todo lo que es puramente realista, “un pedazo de vida”, que es mediocre, cotidiano, no me interesa... Estoy fascinada por lo que es hermoso, fuerte, saludable, lo que está vivo. Busco la armonía. Cuando se produce armonía, soy feliz. (pp. 93-94)

La conexión que Riefenstahl realiza entre la belleza y la felicidad por la vía de la armonía sugiere una concepción del mundo que evita el conflicto y en la que el sufrimiento es ignorado en pos de una mirada que exalta (y muestra) solo aquello que le es agradable. Bajo la perspectiva de Sontag, las palabras de la cineasta sobre su gusto por la belleza, lejos de funcionar para despegar su obra de los horrores del nazismo, la inculpan más aún en la medida en que su búsqueda de la belleza es comprendida como parte de la estética nazi o en complicidad con ella.

La evaluación de la obra de la cineasta está más allá de los objetivos de este trabajo. Sin embargo, el caso Riefenstahl resulta interesante justamente por el peso de sus propias alusiones a la belleza y, especialmente, su mención al par estética-belleza y su relación con la felicidad. Riefenstahl intenta explicar su estetización del mundo en términos de una búsqueda de belleza y evita toda reflexión política sobre su propia práctica. Al hacerlo, se convierte en un ejemplo claro de por qué la estetización, y especialmente la estetización de la política, no puede ser comprendida exclusivamente como embellecimiento o la búsqueda de atractivos formales.

Riefenstahl ha funcionado, indudablemente, como un engranaje en la maquinaria de la estetización de la política y su gusto por la belleza, un gusto que, por otra parte, no resulta suficientemente específico, en tanto la belleza es casi por definición aquello que gusta y no se logra explicar por qué. Asimismo, algo en su obra —en sus innovaciones técnicas, su forma particular de mostrar— consigue que exceda la propaganda y se destaque más allá de ella, por lo que comprenderla como —mera— propagandista, en la línea de Sontag, limita las posibilidades de análisis.

Resulta interesante explorar aquí en qué medida tanto los documentales de propaganda nazi como las fotografías de los Nuba en las que trabajó la artista ponen en marcha mecanismos de estetización, no tanto por la decisión de retratar lo bello —con los exclusivos criterios de belleza de la artista—, sino por cómo

organizan el mundo. La operación central de Riefenstahl que le permite trabajar con materiales tan diversos como eventos fascistas, una tribu africana y, más adelante, el fondo del mar es aquello que estructura la relación que entabla con esos materiales: los reduce a mera imagen. Imagen que, una vez constituida como tal, puede resultar bella o no, pero que requiere, en principio, ser despojada de su espesor.

El peligro no consiste en encontrar, como Riefenstahl, belleza en un desfile nazi, sino en juzgar ese acontecimiento únicamente con criterios estéticos y afirmar que el trabajo del artista está ligado (y limitado) a una mirada que busca, muestra o construye belleza. Con sus ojos de esteta, Riefenstahl observa, estructura y presenta un mundo donde lo que importa son las formas, en tanto no considera que relacionarse con esos fenómenos de otra manera le puede ser exigido al artista.

En este punto, cabe recordar lo señalado por Benjamin (2009) en "El autor como productor". Allí, escribe refiriéndose a la fotografía:

es cada vez más sutil y moderna, y el resultado es que ya no se puede fotografiar una casa o un montón de basura sin transfigurarlo. La fotografía no está sin duda en condiciones de decir sobre una represa o fábrica otra cosa que ésta: el mundo es bello [*die Welt ist schön*]. (p. 307)

A esta falencia, a este no poder decir otra cosa y a sus peligros, se refiere Benjamin cuando exige la politización del arte y pide no un arte pedagógico que enseñe sobre el bien y el mal, sino un arte que se relacione con el mundo de otra manera, sin reducirlo a una mera imagen agradable frente a la cual nos quedamos boquiabiertos. Lo que resta discutir (y que, en principio, no es central aquí) es si Riefenstahl —o acaso su obra— no logra, más allá de sus propios dichos, algo de esto. En efecto, tanto *Triumph des Willens* como *Olympia* son hoy parte del archivo documental que consulta cualquiera que esté interesado en el nazismo y han logrado despertar conciencia y hasta espanto frente al régimen que retratan. Al mostrar el nazismo, las películas permiten revisar críticamente las propias operaciones de propaganda y estetización de la política que les dieron lugar.

En este sentido, ni la descripción centrada en la belleza que ella misma hace de su obra ni la que propone Sontag, centrada en el régimen que la supo financiar y apoyar, logran dar cuenta del lugar que ha adquirido en la historia del arte. Se trata del testimonio de una relación muy particular entre arte y política y es, a la vez, un caso paradigmático de cómo la innovación artística y técnica en el modo de producción de una obra de arte es capaz de contar, de alguna manera, una historia diferente de la que se lee en lo que podría entenderse esquemáticamente como el contenido de la misma obra.

La comprensión de la estetización como embellecimiento y de los parámetros de belleza como prismas que han logrado estructurar nuestra cotidianidad no logra explicar el fenómeno en todo su alcance, esto es como aparato que estructura una forma específica de relación con el entorno (e inhabilita otras). Aun así, sin lugar a dudas resulta relevante para realizar un diagnóstico de nuestra época en la que "die Fassaden werden hübscher, die Geschäfte animatorischer, die Nasen perfekter" [las fachadas son cada vez más bonitas, las tiendas más animadas, las narices más perfectas] (Welsch, como se citó en Kösser, 2006, p. 458).

4. La estetización como fascinación: la puesta en marcha del espectáculo

La belleza, su búsqueda, contemplación y apreciación forma parte, sin lugar a dudas, de la forma en que el arte fue comprendido, pero no es en todos los casos lo que principalmente compone la experiencia estética. En este apartado, por lo tanto, me centraré en otro elemento de esa experiencia, que puede ser y ha sido extrapolado y distorsionado en experiencias de otro tipo —fundamentalmente políticas—: la fascinación.

Sin estar del todo separada de la belleza, en tanto puede ser producida por ella, la fascinación aparece, en el análisis de los textos que diagnostican diversas estetizaciones, como otro rasgo de este tipo de procesos. En el caso paradigmático de la estetización de la política en el nazismo, "der Nationalsozialismus nicht nur Scheinlösungen für anstehende Probleme anbietet..., sondern diese Scheinlösungen in ästhetischer Faszination verkauft und damit verschleiert, dass die Probleme nicht wirklich gelöst sind" [el

nacionalsocialismo no ofrece solamente soluciones aparentes a los problemas..., sino que también vende estas soluciones aparentes a través de la *fascinación estética* y así oculta el hecho de que los problemas no fueron realmente resueltos] (Kösser, 2006, p. 325. El enfatizado es propio).

Un ejemplo de este efecto y de su potencia es la experiencia que narra Ingmar Bergman sobre su participación en un evento nazi: “Yo no había visto jamás nada parecido a este estallido de fuerza incontenible. Grité como todos, alcé la mano como todos, rugí como todos, amé como todos” (como se citó en Gubern, 2006, p. 214). Si bien la experiencia es en este caso cercana a experiencias masivas de otras naturalezas (eventos religiosos, manifestaciones sociales, celebraciones), en el nazismo, la construcción de un espectáculo fascinante es el rasgo que adquiere más prelación.

María del Rosario Acosta y Laura Quintana (2010) se refieren al nazismo como una política del espectáculo y sostienen que “la estetización de la política también implicaría, entonces, la transformación de esta última en escenificación, en una puesta en obra para producir ciertos efectos sobre los espectadores” (p. 56). El montaje de un espectáculo capaz de fascinar es una operación compleja que, lejos de valerse solo del embellecimiento, trabaja con identificaciones y temores que le permiten movilizar a los espectadores hacia el consumo o el apoyo de un determinado producto, régimen o idea. En ese sentido, la producción de la fascinación toma elementos no solo del arte, sino también de otras áreas, típicamente de la religión o el mito (Abensour, 2010). A su vez, esta fascinación opera como un modelador de las masas y genera “un recogimiento en el que el individuo se siente absorbido, dominado, por la totalidad que contempla. Una totalidad que nos entrega el mundo desde una única mirada homogénea, desde la cual las diferencias de puntos de vista resultan superfluas, despreciables o eliminables” (Acosta y Quintana, 2010, p. 56).

La estetización se entiende, en este contexto, como una operación que toma de la experiencia estética la potencia de cancelar la voluntad individual a la que se refería Schopenhauer (2005) en *El mundo como voluntad y representación*: en la contemplación de la obra se produce una inmersión total; el propio yo es olvidado en pos de su fusión con ese absoluto. En el caso de la estetización de la política en manos del fascismo, el lugar de la obra lo ocupa el espectáculo ofrecido por el régimen. Las masas no solo experimentaron en tanto público, también fueron partícipes de esa representación como figurantes de la puesta en escena. Allí, la disolución del yo en la obra no puede ser más literal.

El concepto de “espectacularización” ha sido trabajado por Guy Debord (2002) en *La sociedad del espectáculo* (1967). Allí, el autor se refiere al espectáculo como “el momento histórico que nos contiene” (p. 3) y lo define como la “tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible” (p. 4). Debord no parece tener en cuenta que el mundo no solo resulta inaccesible hoy sin mediaciones técnicas, sino que lo fue siempre, puesto que no posee un núcleo duro que las mediaciones oculten, sino que se configura a través de esas mediaciones. En su ensayo sobre la obra de arte Benjamin (2015) lo dejaba ya claro:

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que se lleva a cabo— no sólo está condicionado de manera natural sino también histórica. (p. 31)¹⁷

Como observó Proust (1999), la realidad se nos presenta mediada por “un instrumento de óptica, luego otro” (p. 330). En este sentido, las perspectivas tanto de Proust como de Benjamin resultan menos ingenuas respecto al efecto de las mediaciones, mientras que para Debord estas mediaciones parecen tener el carácter de una distorsión. Desde el punto de vista de este autor, y como exponen Marco Briziarelli y Emiliana Armano (2017), el espectáculo es “a totalizing form of alienation because it works as functional mediation among subjects, between the subject and its psyche and between subject and object” [una forma totalizante de alienación en tanto opera como una mediación funcional entre los sujetos, entre el sujeto mismo y su psiquis y entre el sujeto y el objeto] (p. 23)¹⁸.

En su mirada, “el espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente hace sobre sí mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” (Debord, 2002, p. 5). La representación estética del poder, no solo como autorretrato

embellecido, sino también fascinante e hipnótico, recuerda al valor de culto tal y como lo comprendió Benjamin.

Sontag, como hemos visto, es muy crítica de la identificación de la estetización con un mero gusto por la belleza. En consecuencia, en su lectura de Riefenstahl, se encarga de delinear los contornos de la estetización en el contexto del fascismo en clave de fascinación. Al retomar la tesis de Jean Genet —“el fascismo es teatro” (Sontag, 2007, p. 113)—, analiza el poder simbólico del nazismo haciendo hincapié en su teatralización. En palabras de la autora, “La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, viril” (Sontag, 2007, p. 100).

Dramaturgia, coreografía, postura: el universo conceptual para hablar del fascismo viene del arte y no casualmente. Como bien observa Sontag (2007), “lo interesante en la relación entre la política y el arte bajo el nacionalsocialismo no es que el arte fuera subordinado a las necesidades políticas..., sino que la política se apropiara la retórica del arte” (p. 101). Joseph Goebbels se pronunció en 1933 al respecto: la política es “el arte más elevado y comprensivo que haya” (como se citó en Sontag, 2007, p. 101). Además, agregó: “y nosotros, los que modelamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. [Es] la tarea del arte y del artista formar, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano” (Goebbels, como se citó en Sontag, 2007, p. 101)¹⁹.

Koepnick, crítico del análisis de Sontag, sugiere que la insistencia en la lógica de la fascinación para dar cuenta de la relación entre estética y política en el fascismo resulta una simplificación. En sus palabras, “Unlike Benjamin... Sontag ends up reducing the question of fascist aesthetics to a question of style, iconography, and representation, to a chapter in the development of modern art that bears no relationship to broader social transformations” [A diferencia de Benjamin... Sontag termina reduciendo la cuestión de la estética fascista a una cuestión de estilo, iconografía y representación; a un capítulo en el desarrollo del arte moderno que no guarda relación con transformaciones sociales más amplias] (Koepnick, 1999, p. 32). En efecto, falta en el análisis de Sontag una referencia más clara a las modificaciones profundas de la experiencia y, con ella, del sujeto que el aparato fascista aprovecha y potencia.

En el paradigmático caso de Goebbels, lo que sus palabras informan sobre la relación entre el arte y la política durante el nazismo es que no se trata de una mera apropiación. La política no toma prestados elementos del arte —la belleza, la forma de presentación, la puesta en escena—, sino que comparte con él un elemento creador o formador. Si el arte es una manera de dar forma a lo amorfo, de ordenar lo caótico, de moldear una parte del mundo para que se adapte a ciertas normas o gustos, entonces la política, al menos en su versión fascista, es también un arte, y el político es el demiurgo que llevará a cabo la obra.

El elemento esencial en las palabras del ministro de propaganda de Hitler es el carácter de aparato, el ejercicio de poder que implica la figura del autor en tanto creador de realidad, quien recuerda a la figura del genio que sobrevuela algunas estéticas y que Benjamin criticó en 1936, junto con otras nociones tradicionales de la teoría del arte. El nazismo aprende del arte a distanciarse de aquello con lo que trata —las masas— y a estructurar la experiencia del mundo en los términos del artista y su obra, por un lado, y del espectador y la obra, por el otro. Además, en el caso del nazismo, como mencionamos, obra y espectador son una y la misma masa.

Así, la masa “se ve reflejada en el espejo que el fascismo estéticamente configura: se trata del espejo que le permite contemplarse alienadamente en el espectáculo de su propia devastación” (Galende, 2009, p. 176). La consecuencia de la fascinación es entonces la inacción, el quedarse boquiabierto: “la estetización de la política que se logra en el fascismo impide la reflexión al inducir a las masas a la contemplación del espectáculo y al explotar la fascinación con el ritual” (Andrade, 2009, p. 78).

Giorgio Agamben (2005), en su libro *Profanaciones*, ha dado cuenta del modo en que el espectáculo supo imponerse como forma de estructurar nuestra experiencia del mundo. Allí, propone llamar “*espectáculo* a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual *cada cosa es exhibida en su separación de sí misma*” (p. 107; las cursivas son propias). Es precisamente en la separación donde me interesa centrarme a continuación. La puesta en escena es sin duda un aspecto fundamental de los procesos

estetizantes, más la fascinación y el embellecimiento que la signan revelan, analizadas en mayor detalle, un componente común que es esencial y sin el cual no hay proceso de estetización posible: se trata de la operación de distanciamiento²⁰ que la estetización requiere y que le otorga especificidad.

Debord mismo, al explicar el funcionamiento de la sociedad del espectáculo, se refiere a la distancia, a la separación física, como un aspecto fundamental:

En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que sostiene su separación. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado. (Debord, 2002, p. 6.)²¹

Si bien con matices diferentes, el análisis de la distancia y de la separación tienen en común la atención a la espacialidad en tanto elemento configurador de la experiencia, el nivel de implicación corporal con la obra o la tendencia a evitar esa implicación dan lugar a experiencias estéticas de diferente cuño que se revelan en los textos de autores que, con sus andamiajes conceptuales propios, dan cuenta de las modificaciones en la topografía del arte. En este sentido, Koepnick sostiene que “the fascist spectacle organizes modern experience so as to deploy sensory perception for the purpose of political coordination and total mobilization” [el espectáculo fascista *organiza la experiencia moderna* para desplegar la percepción sensorial con el propósito de la coordinación política y la movilización total] (Koepnick, 1999, p. 12; las cursivas son propias). Efectivamente, la separación y la distancia, imprescindibles tanto para percibir la belleza como para fascinarse ante algo, dan cuenta de que, para comprender la estetización como fenómeno, hay que centrarse en el tipo de experiencia, esto es en el modo de relación con el mundo que la signa: aquel donde el mundo comienza “a dos metros del cuerpo” (Benjamin, 1998, p. 114)²².

Benjamin usa esta expresión para referirse a la obra de arte y específicamente para mostrar las modificaciones que el dadaísmo introduce en la experiencia estética. En el dadaísmo, los artistas construyen sus obras de arte asegurando su “inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo” (Benjamin, 2015, p. 62). “Con los dadaístas” —dijo el berlinés— “la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de sonidos convincente, y se convirtió en un proyectil que impactaba sobre el espectador. Alcanzó una cualidad táctil” (Benjamin, 2015, p. 62). La obra de arte se despoja de su aura, su envoltura, y sale al encuentro del espectador, transformándolo y viéndose transformada por él.

5. La estetización como una forma de configuración de la experiencia: la centralidad de la distancia

Tras abordar la acepción más general del concepto de estetización, que lo enhebra al embellecimiento, las apariencias y las formas, y revisar la acepción que pone el énfasis en el carácter espectacular, impactante y fascinante que adquieren las obras en cierto tipo de experiencia estética y las cosas en la relación estetizante, me centraré ahora en una tercera posibilidad para comprender el concepto de estetización. En este caso, y como se adelantó anteriormente, la estetización se presenta como una relación de distancia con el entorno, que es percibido como mera imagen, en una forma distorsionada del desinterés que expuso Kant en su clásico estudio.

Para demarcar esta forma de entender la estetización, cabe comenzar con una aclaración: el distanciamiento que es propio de la relación estetizante no está separado de la belleza o de la fascinación, sino que puede ser la condición que las hace posibles. En el alegato de Riefenstahl, por ejemplo, la búsqueda de la belleza allí donde la artista posa la vista —ya sea en un acto del nacionalsocialismo o en una danza de una tribu africana— requiere como condición que el entorno sea despojado de todo aquello que no es reducible a imagen: la tradición, las consecuencias políticas, las causas, el impacto de aquello que se observa en la vida de las personas y de la comunidad, los objetivos a los que sirve, la crueldad.

Ante la complejidad del mundo, Leni Riefenstahl se permite ver belleza, lo que implica, en primer lugar, entablar una relación con el entorno de mera contemplación desinteresada. La belleza, entonces, deja de ser central: bello o no, es la búsqueda de la belleza en tanto característica formal lo que indica una relación

estetizante con el mundo. La artista se separa de aquello que observa, pierde la implicación práctica o vital con el fenómeno que la circunda, reduce el fenómeno a algo colocado frente a ella y, a partir de esa operación reduccionista, genera una imagen que se dispone a juzgar estéticamente.

Con la fascinación puede ocurrir algo similar: lo que fascina se muestra separado del cuerpo propio, a una distancia tal que el individuo no puede más que quedarse boquiabierto²³. Conviene entonces aislar este elemento de la distancia y la falta de implicación significativa, puesto que está presente en todas las comprensiones de la estetización sin estar siempre explícito. Al hacerlo, la estetización se revela como una forma de organización de la experiencia, tal y como sostiene Koepnick (1999) en el marco de su análisis de la estetización de la política. En sus palabras:

o speak of aesthetic politics does not simply mean to address a shrewd stylization of political action —a seductive organization of public signs, meanings, and iconographies. Instead, what aesthetic politics does is to colonize the structures of modern experience, to engage popular sentiments, and to discipline sense perception.

[Hablar de política estética no significa simplemente dar cuenta de una hábil estilización de la acción política —una organización seductora de signos, significados e iconografías públicas. En cambio, lo que hace la política estética es colonizar las estructuras de la experiencia moderna, emplear sentimientos populares y disciplinar la percepción sensorial]. (p. 4; la cursiva es propia)

Este elemento de la estetización ha sido reconocido por algunos autores que han ido más allá del aspecto formal que adquiere aquello que se estetiza —la belleza— y del efecto que produce en quien lo observa —la fascinación—. Esos autores han intentado dar cuenta de las profundas modificaciones en la estructura de la percepción y de la experiencia que este fenómeno pone en marcha.

Comenzaremos con el caso de Welsch porque su posición tiende un puente entre la comprensión de la estetización como embellecimiento y esta otra que entendemos como más productiva, en la que la estetización modifica la relación de los sujetos con el mundo en un sentido más radical.

En un trabajo colaborativo, Wolfgang Welsch y Christine Pries (1991) se refieren a un “boom estético” (p. 2) que se vislumbra tanto en el consumo como en el estilo personal y en la forma en que se modifica la apariencia de las ciudades, lo que podría enmarcarse en la conceptualización de la estetización como embellecimiento. Aun así, dos aspectos de su posición resultan especialmente relevantes para superar esa concepción: primero, la postulación de que la estetización no es un proceso superficial, sino que impregna estructuras profundas de la realidad, de manera tal que puede hablarse de un “aesthetic turn” [giro estético] (p. 3). En sus palabras:

Unsere heutige Auffassung von Wirklichkeit ist —in der Wissenschaft wie im Alltag— ihren Grundannahmen nach stark ästhetisch geprägt. Man könnte geradezu vermuten, daß nach dem ontologischen, bewußtseinsphilosophischen und sprachlichen Paradigma heute der Übergang zu einem vierten, dem ästhetischen Paradigma.

[Nuestro modo actual de percepción de la realidad es —tanto en la ciencia como en la vida cotidiana— fuertemente estético desde sus supuestos básicos. Se podría suponer que, tras el paradigma ontológico, el de la filosofía de la conciencia y el lingüístico, se abre camino hoy un cuarto: el paradigma estético]. (Welsch y Pries, 1991, p. 3)

Con esta afirmación, Welsch y Pries alejan sus reflexiones de una comprensión de lo estético limitada a la apariencia de las cosas o la atención al detalle o al estilo e incorporan en su idea de un giro estético el sedimento que en el concepto dejó la acepción originaria de *aisthesis*. De hecho, el mismo Welsch aclara que “ich möchte Ästhetik genereller als *Aisthetik* verstehen: als Thematisierung von Wahrnehmungen *aller Art*, von sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen und künstlerischen” [quisiera entender estética como *aisthesis*: como la tematización de *todo tipo* de percepciones, desde las sensoriales hasta las espirituales, cotidianas o sublimes, vitales o artísticas] (Welsch, 1991, p. 68.).

En segundo lugar, resulta significativo en la perspectiva de Welsch el juego que elabora entre los conceptos de *Ästhetisierung* (estetización) y *Anästhetisierung*. Este último término es un neologismo que no encuentra equivalente en el español, pero cuya intención podría replicarse con el término

“anestetización”, en tanto está formado por anestesia (*Anästhesie*) y estetización (*Ästhetisierung*). Desde la perspectiva del autor, “Mit der Ästhetisierung geht offenbar eine Anästhetisierung einher, deren Wirkungen gerade nicht sensibilisierender, sondern betäubender Art sind” [la estetización parece ir acompañada de anestesia, cuyos efectos no son de naturaleza sensibilizadora sino de adormecedora] (Welsch y Pries, 1991, p. 3). El factor de lo anestésico permite vislumbrar la contracara de la fascinación y del culto a la belleza, es decir, la pasividad de un sujeto receptor cuyos nervios se encuentran atrofiados por la sobreestimulación a la que está sometido y por la velocidad de los cambios que experimenta.

La “anestetización” que experimenta el sujeto o el colectivo, en un contexto de estetización, evidencia que el paradigma estético, que —según Welsch— rige hoy nuestro modo de existencia, no se limita a condiciones del mundo, sino que introduce cambios importantes en la subjetividad. Este hecho fue observado tempranamente por Georg Simmel y Walter Benjamin, y no es ajeno a Martin Heidegger. Asimismo, Nietzsche había señalado la diferencia entre dos relaciones con la apariencia estética. Como expone Menke, la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco funciona en dos niveles, y no solo en el del estilo. Nietzsche (2012) define lo apolíneo como “el mundo de la bella apariencia”, en donde lo dionisiaco ejerce sus efectos destructivos y afirma que la ley del arte, que permite explicar lo particular del placer estético, es el paso más allá de lo bello, la aniquilación del mundo visible de la apariencia (Menke, 2011, p. 240)²⁴.

Por último, y si bien no se desarrolla en este texto por razones de espacio, Friedrich Schlegel no solo fue consciente tempranamente del modo en que el componente estético de la experiencia fue ganando terreno, sino que además saludó e impulsó este proceso, como tantos otros románticos que demandaban “that all nature and science should become art” [que toda la naturaleza y la ciencia debían convertirse en arte] (Schlegel, como se citó en Gorodeisky, 2016, p. 1) y que el arte, a su vez, se convirtiera en naturaleza y ciencia²⁵.

Sobre el caso de Simmel, David Frisby (1992) recuerda que fue el primero en fijarse en el fenómeno de la obtención de placer por medio de la observación de objetos desde un punto de vista contemplativo y desinteresado²⁶, sin inmersión directa. Además, agrega que esa actitud distante y voyerista se encuentra en el paseante de las grandes ciudades, cuyos sentidos están sobreestimulados por la avalancha de nuevas perspectivas, impresiones y sensaciones que fluyen más allá de él (Featherstone, 2007). Para Welsch (1991), “in einer Welt der Reizüberflutung ist Anästhetisierung lebensnotwendig geworden” [en el mundo de la estimulación exagerada, la anestezización se vuelve algo de importancia vital] (p. 75) y se ve traducida en alguna medida en salud —o estrategia de supervivencia—, en tanto el sujeto no podría lidiar de otro modo con la cantidad de estímulos que se le imponen.

Al hecho de que la realidad tiene el carácter de una construcción (Welsch y Pries, 1991), se le suma la observación de que la forma en que, de un tiempo a esta parte, constituimos la realidad tiene elementos tomados del mundo del arte. En sus palabras: “Wirklichkeit erweist sich somit als ästhetisch in jederlei Sinn: als poetisch konstituiert, als fiktional geformt, als kunstartig verfaßt und als bildhaft geprägt” [la realidad demuestra ser estética en todos los sentidos: en tanto está construida poéticamente, en tanto toma la forma de la ficción, y en tanto *está constituida como imagen*] (Welsch y Pries, 1991, p. 4; las cursivas son propias).

El estudio de Koepnick también se enfoca en la relación con el entorno que se organiza por aquello que Welsch denominaría el giro estético. El concepto de experiencia, que no casualmente es uno de los pilares del pensamiento de Benjamin, resulta central para teorizar la estetización de la política, en la medida en que “fascist aestheticization organizes individual and collective experience” [la estetización fascista organiza la experiencia individual y colectiva] (Koepnick, 1999, p. 4) y pone en marcha “a subtle domestication of peculiarly modern structures of seeing, perception, and experience. The organization of auratic sensations in a postauratic culture is at the core of aesthetic politics” [una domesticación sutil de las peculiares estructuras modernas de visión, percepción y experiencia. La organización de sensaciones auráticas en una cultura posaurática está en el centro mismo de la política estética]” (Koepnick, 1999, p. 5).

En un ensayo titulado *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (2014), Lipovetsky y Serroy usan el concepto que nos ocupa para describir las sociedades actuales, en una línea que

se acerca bastante a la de Welsch. La transestetización contemporánea es para ellos un régimen del capitalismo y no por las cualidades sensibles de las obras del capital, sino porque las operaciones que lo caracterizan para la comunicación, elaboración y distribución de los bienes de consumo son propias de un modo de producción estético que no se centra solo en la producción de cosas, sino que explora también la producción misma de subjetividades²⁷. En palabras de los autores:

Hablar de capitalismo artístico no significa privilegiar un interés creativo capaz de hacer retroceder los imperativos de comercialización y rentabilidad... El capitalismo artístico crea valor económico por el camino indirecto del valor estético y experiencial: se afirma como un sistema que concibe, produce y distribuye placer, sensaciones e ilusión. (Lipovetsky y Serroy, 2014, p. 64)

El capitalismo artístico al que se refieren se maneja con cuatro mandatos: embellecer, seducir, innovar y distraer. En cierta medida, estas máximas de la nueva era del capital siguen el recorrido que planteamos en torno a las posibles interpretaciones del concepto de estetización, en tanto se relacionan con la belleza (embellecer), con la fascinación (seducir, innovar) y con un cierto adormecimiento o anestesia que podríamos identificar con la distracción, puesto que torna al sujeto pasivo y poco crítico.

La estetización de la vida, según estos autores, habría comenzado en la segunda mitad del siglo XIX con “la integración y generalización del orden del estilo, la seducción y la emoción en los bienes destinados al consumo” (Lipovetsky y Serroy, 2014, p. 71), por un lado, y el crecimiento económico de las industrias culturales y creativas y su transformación en empresas, por el otro. La actualidad es caracterizada por los autores como una era de hiperconsumo estetizado que constituye una fase del capitalismo artístico cuyo comienzo data en la década de 1980, en la que los consumidores buscan no solo bienes, sino también experiencias estéticas —hay un mercado de experiencias— y en la que se produce, y esto es fundamental, una mirada específica: la de la distancia. Esto indica que la estetización, lejos de afectar meramente la apariencia o los modos de presentación de los productos, es un modo específico de relación con el entorno que toma elementos del arte y que tiene como resultado la inhibición de la acción, en tanto coloca al sujeto o al colectivo en la posición de mero consumidor pasivo de imágenes y sensaciones.

El *giro estético* de Welsch y Pries, la *política estética* de Koepnick y el *capitalismo artístico* de Lipovetsky y Serroy son, efectivamente, formas de indicar un cambio en los modos de organizar la experiencia que implican también una forma de organizar la subjetividad, tal y como sostiene Rendueles (2016) cuando afirma que:

en el capitalismo contemporáneo, el complemento o incluso el sustituto del éxito material es la construcción activa de un yo estéticamente admirable, la intensificación de la experiencia. Más que en empresarios de nosotros mismos, nos hemos transformado en artistas de nosotros mismos. (p. 24)

6. Consideraciones finales

Al haber reseñado los distintos modos en que el fenómeno de la estetización puede ser comprendido, resulta relevante afirmar que si bien las referencias a la belleza y a formas míticas de puesta en escena logran dar cuenta de importantes modificaciones en nuestra experiencia, solo el último sentido que pone en el centro de la problemática la distancia y la falta de implicación con el mundo es capaz de recuperar la potencialidad crítica que el concepto de estetización registra en su historia conceptual. Específicamente, el análisis de la estetización como algo más que mera estilización o espectáculo recupera la potencia crítica que anida en el diagnóstico benjaminiano y que hace célebre el concepto: entendiendo la configuración de la experiencia propia de la relación estetizante con el mundo como una forma de despolitización —en la medida en que coloca al mundo a una distancia tal que no permite su modificación— Benjamin supo pensar a la politización y la estetización como dos modos excluyentes de organizar la experiencia.

Simmel, asimismo, es un antecedente relevante, puesto que, antes que Benjamin, muestra cómo en el siglo XX —un siglo estructurado en torno a la economía dineraria— la distancia entre el ser humano y el mundo se hace mayor, no solo en términos de una separación relativa a mediaciones (como el dinero), sino

en la forma de una distancia configurada estéticamente, que es la punta del iceberg de aquello que será conceptualizado en la obra de Benjamin como una crisis radical de la experiencia.

La dimensión de la estetización que convierte este concepto en una herramienta productiva para comprender el presente es, en última instancia, la dimensión política, no solo en el sentido de una estetización de la política en tanto utilización del arte por parte del poder político —para representarse, legitimarse, adornarse o propagar sus metas (Kösser, 2006)—, sino en un sentido más general, que es el que adquiere lo político en el pensamiento de Benjamin, en el que no refiere meramente a cuestiones ideológicas o institucionales, sino más bien a los modos de organizar la experiencia (Kang, 2014). En este sentido, todo proceso estetizante, en tanto operación que organiza para el sujeto el mundo como mera imagen, es un proceso político que no puede desestimarse como superficial. En consecuencia, se abre ante nosotros la posibilidad de repensar algunos fenómenos propios de la actualidad, desde la emergencia de nuevas formas de fascismo hasta el uso de filtros en las fotos que se comparten en las redes sociales. Estos son fenómenos que están atravesados por las profundas modificaciones de nuestra percepción y experiencia, que son motivadas por el nuevo estatuto de la imagen y el monopolio de lo visual.

Agradecimientos

Fuentes de financiamiento o permisos de uso de datos

El presente trabajo es un resultado parcial de la investigación doctoral que realicé en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE– UNLP). Es por ello que, tal y como lo demanda la institución por su carácter público, gratuito e inclusivo, la versión de este texto que forma parte de mi tesis doctoral aparece en la Memoria Académica de la casa de estudios antes mencionada y puede consultarse en <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1965>

A su vez, quiero destacar que esa investigación doctoral fue realizada con el apoyo financiero de una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET), de una Beca de Intercambio del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y una de la Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe.

Referencias bibliográficas

- Abensour, M. (2010). De la compacidad. Arquitecturas y regímenes totalitarios (A. Mejía, Trad.). *Revista de Estudios Sociales*, (35), 148-166. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/5601/5409>
- Acosta, M. R. y Quintana, L. (2010). De la estetización de la política a la comunidad desobrada. *Revista de Estudios Sociales*, (35), 53-65. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/14111>
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (F. Costa y E. Castro, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Andrade, M. M. (2009). Los peligros de la estética en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 72-80. <https://www.redalyc.org/pdf/815/81512359007.pdf>
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Prometeo.
- Barck, K. (1999). Konjunktion von Ästhetik und Politik oder Politik des Ästhetischen? [¿Conjunción de estética y política o política de lo estético?]. En K. Barck y R. Faber (Comps.), *Ästhetik des Politischen- Politik des Ästhetischen [Estética de lo político- política de lo estético]* (pp. 96-118). Königshausen und Neumann.
- Barck, K. (2000). Ästhetik/ästhetisch [Estética/estético]. En K. Barck (Ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden [Términos básicos de estética. Diccionario histórico en siete volúmenes]* (pp. 308-400). J. B. Metzler.
- Benjamin, W. (1998). Onirotsch (R. Ibarlucía, Trad.). En R. Ibarlucía (Ed.), *Onirotsch: Walter Benjamin y el surrealismo* (pp. 111-117). Manantial.
- Benjamin, W. (2009). *Obras II* (J. Barja, F. Duque y F. Guerrero, Trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (A. E. Weikert, M. Dimópulos y M. López, Trad.). La Marca Editora.
- Briziarelli, M. & Armano, E. (2017). *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*. University of Westminster Press.
- Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (F. Serra, Trad.). Tusquets.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (C. Beceyro y S. Delgado, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Edición en castellano: Agencia Literaria Eulama. Visor.
- Calkins, E. E. (1927). Beauty the New Business Tool. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1927/08/beauty-the-new-business-tool/376227/>

- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo* (C. Ferrer, Trad.). La Marca Editora.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura* (N. Calderón, Trad.). Ediciones Metales Pesados.
- Dziudzia, C. (2015). *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute* [*Estetización y literatura. Término y concepto desde 1800 hasta hoy*]. Universitätsverlag Heidelberg.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. SAGE.
- Frisby, D. (1992). The Aesthetics of Modern Life. En D. Frisby (Ed.), *Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory* (pp. 135-151). Routledge.
- Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Ediciones Metales Pesados.
- Galfione, M. V. (2014). Estética y política: el debate contemporáneo en torno a las formas de la representación. *Trans/Form/Ação*, 37(1), 223- 246. <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/3632/2791>
- Garnica, N. (2017). Apariencia e ironía en la estética del joven Friedrich Schlegel. *Problemata: Revista Internacional de Filosofía*, 8(3), 103-124. <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/35283>
- Gorodeisky, K. (2016, 14 de junio). *19th Century Romantic Aesthetics*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/aesthetics-19th-romantic/>
- Gubern, R. (2006). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama.
- Honneth, A. (1992). Soziologie. Eine Kolumne: Ästhetisierung der Lebenswelt [Sociología. Una columna: la estetización del mundo de la vida]. *Merkur*, 46, 522-527.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.
- Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the Media. The Spectacle of Modernity*. Polity.
- Koepnick, L. (1999). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. University of Nebraska Press.
- Kösser, U. (2006). *Ästhetik und Moderne: Konzepte und Kategorien im Wandel* [*Estética y modernidad: conceptos y categorías en transición*]. Filo.
- Leslie, E. (2007). *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. Reaktion Books.
- Lévêque, J. C. (2011). Estética y política en El Siglo de A. Badiou y en Malaise dans l'Esthétique de J. Rancière. *Res Publica, Revista de Historia de las Ideas Políticas*, (26), 211-222. <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/47845>
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2014). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación* (J. García, Trad.). Editorial Joaquín Mortiz.
- Melamed, A. (2015, 19 al 21 de agosto). *Repercusiones contemporáneas de la crítica estética inmanente a la modernidad* [ponencia]. X Jornadas de Investigación en Filosofía, Ensenada, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7618/ev.7618.pdf
- Melamed, A. (2016). Disolución del origen. Reflexión sobre el arte contemporáneo. *Octante*, (1), 42-48. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/164>
- Menke, C. (2011). *Estética y negatividad* (P. Storandt, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Mukařovský, J. (2000). Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. En J. Jandová y E. Volek (Eds.), *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (pp. 127-203). Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Los Andes, Plaza y Janes Editores.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia* (A. Sánchez, Trad.). Alianza
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 91-98. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/5581/5389>

- Proust, M. (1999). *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes* (P. Salinas, Trad.). Pluma Y Papel Ediciones.
- Ramírez, C. A. (2009). “Todos son genios”. La crítica a la estetización de la acción política en Carl Schmitt. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 59-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81512359006>
- Rancière, J. (2020). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Rebentisch, J. (2012). *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz [El arte de la libertad. Sobre la dialéctica de la existencia democrática]*. Suhrkamp.
- Rendueles, C. (2016). *En bruto. Una reivindicación del materialismo histórico*. Los Libros de la Catarata.
- Rosati, C. (2017). Spectacle and the Singularity: Debord and the ‘Autonomous Movement of Non-Life’ in Digital Capitalism. En M. Briziarelli & E. Armano (Eds.), *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism* (pp. 95-117). University of Westminster Press.
- Sánchez, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y Comunicación Social*, (1), 301-317. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192228>
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación* (M. M. Armas, R. J. Díaz y J. Chamorro, Trad.). Akal.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Debolsillo.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.
- Vilar, G. (2012). La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo. En A. García (Ed.), *Filosofía e(n) imágenes* (pp. 7-22). Institución Fernando el Católico.
- Welsch, W. (1991). Ästhetik und Anästhetik [Estética y anestésica]. En W. Welsch y C. Pries (Eds.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard [La estética en conflicto. Intervenciones sobre la obra de Jean-Francois Lyotard]* (pp. 67-87). De Gruyter.
- Welsch, W. y Pries, C. (1991). Einleitung [Introducción]. En W. Welsch y C. Pries (Eds.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard [La estética en conflicto. Intervenciones sobre la obra de Jean-Francois Lyotard]* (pp. 1-23). De Gruyter.
- Wizisla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (G. Mársico, Trad.). Paidós.

Notas

1. En una línea cercana a la de Jay trabajan Koepnick (1999) y Welsch (1991).
2. El panorama que ofrecemos no es, ni podría ser exhaustivo. En él prevalecen las voces europeas y, particularmente, las de autores alemanes, en parte porque la piedra angular de nuestra indagación es el diagnóstico que lleva a cabo Walter Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte, al que nos referiremos más adelante y, en menor medida, los aportes de Georg Simmel. Aun así, cabe mencionar aquí otros desarrollos relevantes para el campo, pero que por razones de espacio no abordaremos en este escrito, como los de Jan Mukařovský, cuya exploración de la función estética —en textos contemporáneos al ensayo benjaminiano— resultan particularmente relevantes. El autor ha sostenido que cualquier objeto o suceso, desde la jardinería hasta la religión —y no solo los productos del arte— pueden ser portadores de dicha función y que “los límites de la esfera estética no están dados por la realidad misma y son muy variables” (Mukařovský, 2000, pp. 128-129).
3. Esta y todas las traducciones posteriores son propias.
4. El autor toma la definición de Welsch, quien reaviva en el contexto alemán la discusión sobre la estetización en la década de 1990 (Kösser, 2006).
5. Esta es la razón por la que algunos debates importantes en el campo de la estética no fueron incluidos en el texto, que intenta delimitar el proceso específico de la estetización y defender su productividad conceptual. El debate que plantea Alain Badiou en su *Pequeño manual de inestética* (2009), por ejemplo, si bien es de los más sugerentes, en tanto recupera la filosofía del arte como ámbito superador de la estética en su sentido tradicional, no trabaja estrictamente con la idea de estetización. A su vez y en discusión con algunas ideas de Badiou, la propuesta de Jacques Rancière (2020) en torno a la relación entre estética y política, que intenta superar el concepto de estetización tal y como lo planteó Benjamin, si bien resulta interesante en tanto “traza los contornos

de un arte que ya contiene en sí mismo una relación implícita con la política, una relación que pasa por la reconfiguración del espacio público y visible” (Paredes, 2009, p. 92), debería ser abordada con profundidad en el marco de otra investigación. Se recomienda consultar Lévêque (2011) sobre la relación entre Badiou y Rancière en torno a la politización del arte.

6. Se ha argumentado, por ejemplo en Galfione (2014), que la atención al peligro de la estetización se remontaría al mismo Platón y se cristalizaría en su célebre expulsión de los poetas en *La República*.

7. En realidad, Nietzsche no utiliza allí exactamente este concepto. La frase que cita Barck pertenece al “Ensayo de autocrítica” que el autor agrega a la obra en 1886 a modo de prefacio de la tercera edición.

8. Como recupera Ramírez (2009) en la conferencia “La era de las neutralizaciones y las despolitizaciones” de 1929, Schmitt afirma: “El camino que va de la metafísica y la moral a la economía pasa por la estética” (citado en Ramírez, 2009, p. 60).

9. Bajo la perspectiva de Vattimo, la estetización es un fenómeno de gran alcance. La “estetización de la historia de la ciencia”, a la que también se refiere y por la que responsabiliza a Kuhn, “en verdad corresponde a un fenómeno mucho más vasto... que se puede llamar la ‘centralidad’ de lo estético... en la modernidad” (Vattimo, 1987, p. 87).

10. Sontag (2007) se refiere, en “Un argumento sobre la belleza”, a la aparición del calificativo “interesante” en reemplazo de “bello” en el terreno de las artes (p. 26) y da cuenta de cómo este nuevo criterio prefiere lo conflictivo, lo difícil y lo inarmónico, de manera que arroja lo anteriormente “bello” al pozo de lo aburrido.

11. Vattimo (1987) es consciente de que “el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, cómoda porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica” (p. 54), y da cuenta de cómo el arte en un sentido tradicional sobrevive en la medida en que “todavía existen teatros, salas de concierto, galerías de arte y artistas que producen obras, las cuales pueden situarse sin conflicto alguno dentro de estos marcos” (p. 54). Es por esto que elige, a medida que avanza en su argumento, referirse al ocaso del arte y no ya a su muerte.

12. Como menciona Dziudzia (2015), estos trabajos popularizaron el concepto de estetización que comenzó a utilizarse no solo en trabajos académicos de diversas disciplinas, sino también en el lenguaje cotidiano. Se hará referencia a Welsch en otro apartado dado que su interpretación de la estetización, si bien incluye un análisis de los procesos de embellecimiento, los excede.

13. Es importante en este punto recordar el artículo de Calkins “Beauty, the New Business Tool” (1927), donde el autor reflexiona sobre la importancia que adquiere la belleza para la colocación de un producto en el mercado, una vez que no quedan ya más innovaciones técnicas para mejorar la oferta de la competencia.

14. En una reseña que le dedica a Schulze, Honneth (1992) sostiene que este autor se limita a actualizar y aplicar al tiempo presente los análisis expuestos en la obra de Simmel.

15. Para una caracterización de la artista y un resumen de su biografía y su obra, ver Sánchez Alarcón (1996). Una voz particularmente relevante entre los que han defendido a Riefenstahl es la de Roman Gubern (2006), quien aboga por la distinción entre excelencia estética e ideología política y considera que la documentalista utilizó técnicas innovadoras en su trabajo, especialmente en el uso de la luz y la sombra y la composición de la imagen, pero también respecto del movimiento de la cámara. Al respecto, puede consultarse su prólogo a las memorias de Riefenstahl y “La imagen nazi” en donde, de todos modos, no duda en caracterizar a la artista como “la más ejemplar propagandista del cine nazi” (p. 239).

16. A partir de la década del 50, Riefenstahl comenzó a dedicarse a la fotografía. Entre sus trabajos más celebrados se encuentran las fotografías que tomó a los miembros de la tribu Nuba en Sudán, que fueron reunidas en su libro *The Last of the Nuba* de 1974.

17. Es importante en este punto referirnos a la perspectiva de Déotte, quien a partir de estas ideas benjaminianas propone, integrándolas con los análisis más específicos sobre el cine presentes en el ensayo sobre la obra de arte, pensar estos medios que hacen posible la percepción como “aparatos”. A partir de este concepto, propone entender las modificaciones de la percepción como modificaciones de los diferentes aparatos que hacen época. En su hipótesis, el aparecer mismo de los objetos requiere de un aparato que lo configure, lo que significa rechazar de plano toda posibilidad de que las cosas se nos den “desnudas” o despojadas de nuestra experiencia. Así, la experiencia, que es siempre experiencia de una época, es “experiencia de los efectos de un aparato dominante que habrá hecho época” (Déotte, 2013, p. 26) y está mediada, en este sentido, por dicho aparato.

18. Para una revisión histórica de la idea de mediación que se pone en juego en las reflexiones de Debord, se recomienda consultar Rosati (2017), especialmente a partir de la página 100.

19. No es la única referencia al carácter artístico del régimen nazi por parte del ministro de propaganda de Hitler. En otra oportunidad ha llegado a decir que “la obra entera del Führer es una prueba de espíritu artístico: su Estado es una construcción de verdadera medida clásica” (Acosta y Quintana, 2010, p. 57). En efecto, como conviene recordar que “generalmente se piensa que el nacionalsocialismo sólo representa brutalidad y terror. Pero esto no es

verdad. El nacionalsocialismo —más generalmente, el fascismo— también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aún hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad... Estos ideales están vivos y conmueven a muchas personas” (Sontag, 2007, p. 105).

20. El distanciamiento se presenta como una operación ligada a la huida del encuentro con el mundo y al intento de ejercer control sobre aquello que aparece frente a nosotros, ya que lo posiciona en el lugar de objeto mudo a descubrir o a juzgar. En otros contextos, paradigmáticamente en la propuesta del teatro de Brecht, la operación de *distanciamiento* funciona en un sentido muy diferente. Sin embargo, si bien en español se traduce de la misma manera, la palabra que utiliza Brecht es *Verfremdungseffekt*, que podría traducirse también como efecto de extrañamiento. Este efecto, a través de la interrupción, busca “entorpecer la ilusión del público y generar así un espacio para la toma de posición crítica y la reflexión” (Wizisla, 2007, p. 205).

21. Si bien este estudio no se centra en su obra, es importante mencionar el desarrollo de Nicolas Bourriaud, a partir de la sociedad del espectáculo de Debord, sobre la “sociedad de figurantes”. Ahí señala: “estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo, después de haber sido considerados como sus consumidores” (Bourriaud, 2008, p. 143), y cuyo sujeto ideal estaría “reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y de espacio” (Bourriaud, 2008, p. 7).

22. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la distancia motoriza figuras paradójicas en la caracterización benjaminiana del arte aurático. En efecto, en dicho texto y en su *Pequeña historia de la fotografía*, el berlinés presenta al aura como “aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin, 2015, p. 31). A su vez, esa distancia se ve reducida por la reproductibilidad técnica que acerca las cosas. La fotografía, por ejemplo, puede “acercarse al receptor” (Benjamin, 2015, p. 29) en respuesta a la demanda de las masas que quieren “acercarse las cosas” (Benjamin, 2015, p. 31) y, más aún, de la necesidad de “la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura” (Benjamin, 2015, p. 32).

23. Si bien el elemento de la distancia adquiere prelación en la relación espectacularizada con el entorno, como bien indicó Benjamin al señalar la diferencia entre la función ritual del arte y su inserción en la lógica de la exposición, es interesante notar que el espectáculo también aloja otro tipo de experiencia estética, a saber, aquella en la que el yo se sumerge en la obra y se diluye.

24. Para un análisis de la cuestión de la “bella apariencia” y la relación entre la filosofía y la estética en Nietzsche ver Bowie (1999).

25. Para una reconstrucción de la noción de apariencia estética en el autor, fundamentalmente en su período de juventud, recomendamos consultar Garnica (2017).

26. El motivo del desinterés, no obstante, tiene una larga tradición en la estética que cristaliza de forma paradigmática en la tercera crítica kantiana. Allí, el desinterés es presentado como lo propio de la actitud estética y resulta fundamental para la defensa de la autonomía del campo estético. Frisby se refiere aquí al modo en que los objetos que no son considerados artísticos comienzan a ser contemplados y valorados con criterios importados del mundo del arte. Esta extrapolación se enfatiza cuando se habla de “estetización”.

27. Para analizar el impacto de los procesos estetizantes en la subjetividad desde una perspectiva política, resultan interesantes los aportes de Rebentisch (2012). Fundamentalmente, “Rebentisch intenta redefinir el concepto de ‘estetización’ a los fines de rescatar los aspectos políticamente productivos de un tipo de comportamiento que había sido denostado por la tradición filosófica occidental” (Galfione, 2014, p. 241).