

Verónica Galfione
Alexander Knopf
(eds.)

Dialéctica de la estetización

Ensayos sobre la relación
entre el arte y la vida

Herder

Diseño de la cubierta: Herder

© 2025, Verónica Galfione y Alexander Knopf

© 2026, Herder Editorial, S.L., Barcelona

ISBN: 978-84-254-5425-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).

Imprenta: Ulzama Digital

Depósito legal: B-15.408-2026

Printed in Spain – Impreso en España

Herder

www.herdereditorial.com

Índice

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

I

EL GIRO ESTÉTICO Y LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA	29
--	----

1. Experiencia estética en mundos cotidianos.
Recuperación de un motivo utópico
no realizado 31
Hans Ulrich Gumbrecht
2. Estetización: ¿qué relación existe
entre la estetización y la democracia,
por qué se la debería defender, por qué motivo
es necesaria la filosofía para hacerlo y qué se sigue
de este hecho para la crítica de la sociedad? 65
Juliane Rebentisch

II

ESTETIZACIÓN, NEGATIVIDAD Y REPRESENTACIÓN	91
---	----

3. Como si estuviéramos ante dioses:
Los ideales escultóricos en la estética de Hegel
y en el trabajo cultural de la representación 93
Friedrich Balke

4. Plástica social. El concepto de arte democrático
de Joseph Beuys 125
Christoph Menke

III
ESTETIZACIÓN, AFECTIVIDAD
Y VIDA COTIDIANA 153

5. Intensificación, distancia y lo interesante.
Estetización del mundo de la vida
en el presente 155
Heinz Driigh
6. ¿Estetización del trauma? Sobre la dimensión
fenoménica del sufrimiento 181
Alexander Knopf

IV
ESTETIZACIÓN, HISTORIA
Y CATÁSTROFE 213

7. Alexandre Kojève: La obra de arte
como encarnación del juicio estético 215
Boris Groys
8. La libertad al final de la historia 239
Verónica Galfione
9. La estética de la catástrofe.
Reflexiones sobre la metafísica política
de nuestro tiempo 275
Fabián Ludueña Romandini
- SOBRE LOS AUTORES 305

Introducción

Verónica Galfione y Alexander Knopf

Pese a los innumerables matices ideológicos que asume el tópico de la estetización, durante casi todo el siglo XX parece reinar entre los intelectuales occidentales un consenso tácito acerca de que, ya sea en términos políticos como en un sentido práctico, nada bueno puede esperarse de ella. Si bien las explicaciones acerca de las causas últimas de la creciente tendencia a la estetización difieren sustancialmente, el diagnóstico general combina la referencia a dos fenómenos de orden diferente. Remite, en primer lugar, a la progresiva disolución de la diferencia estética, a la espectacularización o indistinción del arte con respecto a su entorno o a los demás productos culturales. Pero hace mención también a una torsión esteticista de mayor alcance que se reflejaría tanto en el embellecimiento de las relaciones sociales y de los productos culturales —por obra de los medios, la propaganda y la constante mercantilización— como en una transformación de la concepción ontológica de la realidad y de los órdenes normativos. En este punto se asume, de una manera u otra, que la desdiferenciación o la disolución de los límites en el terreno artístico —la estetización de las artes— encuentra su correlato en el devenir estético de los propios asuntos sociales: en la estetización o espectacularización de la política, de la verdad o incluso de la vida cotidiana.

Pero si este es el marco general en el que se mueve el discurso del siglo XX acerca de la estetización, existen marcadas diferencias en el modo de dar cuenta de las causas y alcances de este proceso. Entre los intelectuales de izquierda provenientes de la Escuela de Fráncfort o cercanos a ella, las discusiones en torno al tópico de la estetización toman como punto de referencia el hecho de que se ha sobrepasado la hora de la consumación práctica de la revolución. Para esta perspectiva, la estetización viene a ocupar el lugar de la racionalización ideológica de las relaciones de dominio en el momento en el que —según puede leerse tanto el ensayo de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* como en *Dialéctica de la ilustración*— deja de ser necesario un desarrollo ulterior de las fuerzas productivas para garantizar la satisfacción de las necesidades materiales universales. En tanto las condiciones objetivas de la revolución se encuentran disponibles, la burguesía ya no puede prometer, como aún podía hacerlo en el siglo XIX —aunque sin ánimo de cumplirlo—, la futura universalización de sus privilegios de clase. En este contexto, ella debe clausurar, más bien, toda posible alternativa a lo existente, para volver soportable un estado de cosas que objetivamente ha dejado de ser necesario. De manera tal que, más que embellecer el mundo, para volverlo deseable o apetecible, como podría parecer a primera vista, la estetización se ocupa, según el diagnóstico de la teoría crítica clásica, de reducir lo posible a lo efectivamente existente, para volverlo, pese a todo, degustable. En este punto ocupa un lugar central el diagnóstico de *Dialéctica de la Ilustración* acerca de la transformación de la cultura en industria cultural, en la medida en que, tanto en términos de contenido como el plano formal, ella asume la tarea de reproducir de manera minuciosa e indefinida el mundo empíricamente disponible. La industria cultural garantiza así la clausura del mundo so-

bre sí mismo y hace de él, al mismo tiempo, un fenómeno de carácter estético; lo primero, porque somete la producción de imágenes al mismo principio de la equivalencia que ya impera en los contenidos representados; lo segundo porque, al presentar como inmediata la imagen fantasmagórica de la mercancía, no solo convierte en mera apariencia toda alternativa al mundo empíricamente dado, sino que transforma en realidad última la forma suprema de la apariencia.

Pese a su pregnancia y a su fuerte repercusión, la crítica francfortiana a la estetización no era única en su género ni carecía completamente de antecedentes. De hecho, si dejamos de lado la crítica de Hegel o de Kierkegaard a la ironía romántica —y la del propio Schlegel al subjetivismo extremo de Jacobi— o las instantáneas de Simmel sobre la vida moderna —cuya belleza, paradójicamente, no parecía ser menor que su grado de abstracción—,¹ ya durante las primeras décadas del siglo XX encontramos diversos análisis que se articulan en términos de una crítica a la estetización de la cultura o del mundo de la vida. En este punto es particularmente relevante el ensayo *Cultura estética*, de Georg Lukács (1913), así como también la famosa crítica de Carl Schmitt al romanticismo político (1924). Lo que llama la atención en estos trabajos es, si los comparamos con la tradición de la teoría crítica, el modo en que, pese a sus notables diferencias, desplazan la problemática económica (referencia que aún es central en la obra de Simmel) para remitir el fenómeno social de la estetización a la propia estetización de las artes y este último, a su vez, a la filosofía moderna del sujeto.

Este hecho permite poner en conexión las consideraciones críticas de la modernidad estética de Lukács y Schmitt con la

1 U. Kösser, *Ästhetik und Moderne: Konzepte und Kategorien im Wandel*, Núremberg, Filos, 2006, p. 455.

gran crítica de Martin Heidegger a la tradición estética moderna. Con esta crítica, Heidegger reacciona a cierta tendencia de la época a reivindicar la estética como una ampliación o una alternativa con respecto al proyecto moderno. Frente a esta tendencia, que puede encontrarse en autores como tales Cassirer o como Baeumler,² Heidegger presenta la estética, en sus *Lecciones sobre Nietzsche*, como la expresión más lograda de la metafísica moderna de la subjetividad. Desde su perspectiva, la concentración de la estética en los estados de ánimo del ser humano representaría una radicalización de la propia tendencia moderna a convertir al ente en un mero estímulo para la experiencia subjetiva.³ En este sentido, la tendencia teatral que el propio Nietzsche critica en la obra de Wagner —calculada para «aguijonear de nuevo a los más agotados, de reanimar a los medio muertos»—⁴ no sería más que el último desarrollo de aquel giro subjetivista que ya se anunciaba en la tercera crítica de Kant. No obstante, para Heidegger, la estetización del arte no es solo un momento de la transformación del mundo en su imagen, sino que el vaciamiento de lo bello, que supone la reducción de la obra a la sensibilidad o el juicio del espectador, acaba acelerando el propio socavamiento moderno de los órdenes normativos y veritativos. La estética moderna aparece así

2 E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1981, pp. 384-387; A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt, WBG, 1975, pp. 3-5. Cf. C. Menke, *Estética y negatividad*, Buenos Aires, FCE, 2011, p. 274.

3 M. Heidegger, *Nietzsche II*, Pfullingen, Neske, 1961, p. 195 [trad. cast.: *Nietzsche II*, Barcelona, Destino, 2000].

4 F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, t. 2, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1988, p. 913.

como agente del proceso moderno de estetización. Ella refleja la emergencia del sujeto, pero también impulsa, en función de su propia lógica, la transformación del mundo en su imagen, su conversión en un fenómeno que solo puede ser justificado desde un punto de vista estético.

La misma tendencia a vincular la estetización de las artes al subjetivismo moderno puede encontrarse en los trabajos de Jakob Taubes,⁵ Odo Marquard⁶ y Rüdiger Bubner.⁷ El abordaje de este último alcanzó particular atención en Alemania y resulta de especial interés para nosotros porque evidencia hasta qué punto el propio desarrollo de las artes privó a la reflexión filosófica, a partir de la segunda mitad del siglo XX, de aquel recurso por medio del cual ella, en sus diversas versiones ideológicas, había procurado contrarrestar el proceso de la estetización, esto es, el recurso a una concepción objetivista de la obra de arte. Pero si tanto Adorno como Heidegger aún podían apelar a la obra de arte, para ponerle un freno a las tendencias estetizadoras de la subjetividad, Bubner ha dejado de contar con este recurso. Él está convencido de la necesidad de interrumpir el proceso de estetización masiva «del mundo de la vida» que se da en las sociedades occidentales. No obstante, tras la irrupción de la neovanguardia ya no puede contrarrestar el progresivo embellecimiento de las fachadas y de los cuerpos por medio de la apelación a la dimensión objetiva de la obra de arte. Por ello mismo, Bubner se refugia en Kant y defiende la diferencia estética a partir de la redefinición de la obra de arte en términos de una función del juicio reflexionante.

5 J. Taubes, «Ästhetisierung der Wahrheit im Posthistoire», *Apokalypse und Politik*, Múnich, Fink, 2017, pp. 308-317.

6 O. Marquard, «Kant und die Wende zur Ästhetik», *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962), H. 2, pp. 231-243.

7 R. Bubner, «Ästhetisierung der Lebenswelt», *Ästhetische Erfahrung*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989.

Más aún, haciendo de la falta una virtud, Bubner denuncia la complicidad encubierta, tanto de la teoría crítica como de la tradición hermenéutica, con el propio proceso de estetización. Desde su punto de vista, ambas corrientes someten la dimensión estética a pretensiones heterónomas, provenientes de la filosofía, y son, en tal sentido, parte del problema antes que de la solución.

En este sentido, podría decirse que la reactualización de la crítica de la estetización que tiene lugar en Alemania a la luz de la emergencia de la sociedad de la abundancia y de la desdiferenciación definitiva del arte neovanguardista, enfatiza el momento de la crisis de la tradición y de la norma. Una situación completamente distinta se registra, en cambio, en el ámbito de la filosofía francesa, en la cual adquiere un lugar central el intento de pensar, en el nuevo contexto, la conexión entre el fenómeno de la estetización y el desarrollo de la forma de producción capitalista. A este respecto resulta ineludible la referencia a Guy Debord y su condena de la sociedad contemporánea como una sociedad del espectáculo. Sin embargo, también sería necesario hacer referencia al vínculo entre estetización y economización que habilita la lectura foucaultiana del neoliberalismo. La primera vía de análisis enfatiza el enlace entre la absolutización del valor de cambio y el devenir espectáculo de las sociedades contemporáneas. El espectáculo marcaría el inicio de un nuevo estadio de desarrollo del capitalismo en el cual desaparece, junto con los puntos de referencia materiales, la posibilidad de alguna forma de alteridad. «En el espectáculo —señala Debord—, imagen de la economía reinante, el fin no es nada y el desarrollo lo es todo. El espectáculo no conduce a ninguna parte salvo a sí mismo».⁸ La segunda

8 G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 42.

perspectiva, en cambio, permite entender la aparente paradoja de que la progresiva economización de lo social, durante la fase neoliberal del capitalismo —con la consiguiente pérdida de derechos ya establecidos y la disolución de toda posible forma de solidaridad social—, haya ido de la mano de la superación de lo que, en la tradición crítica, había sido definido hasta el momento en términos de alienación. Al respecto resultan esclarecedores los trabajos de Chiapello y Boltanski⁹ en Francia, y de Michael Makropoulos¹⁰ y de Ulrich Bröckling,¹¹ en Alemania.

Pero si estas últimas corrientes parecían dar cuenta de una progresiva radicalización de la crítica a la estetización, desde finales de los años ochenta y comienzos de los noventa empieza a registrarse en Occidente una tendencia contraria. Esta nueva corriente se hace fuerte en la medida en que les recrimina a los críticos de la estetización una confianza excesiva en la posibilidad de una relación no mediada con el mundo, con los otros y con nosotros mismos. Esta identificación de la antigua crítica a la estetización con cierto infantilismo, que sería deudor de una metafísica de la presencia, resulta clara en la crítica de Labarthe a los situacionistas por permanecer «prisioneros de una especie de ensoñación rousseauniana de la apropiación»,¹² pero también en el abordaje posmoderno de Wolfgang Iser.

9 È. Chiapello, y L. Boltanski, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 1999.

10 M. Makropoulos, «Kunstautonomie und Wettbewerbsgesellschaft», en C. Menke y J. Rebentisch (eds.), *Kreation und Depression*, Kadmos, 2010, pp. 208 y 225.

11 U. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2007.

12 P. Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 83.

Recuperando algo de aquella postura ambivalente frente al fenómeno de la estetización, que ya encontrábamos en Simmel, Welsch descubre en dicho fenómeno una oportunidad para la liberación de la creatividad individual.¹³ De todos modos, esta oportunidad no radicaría, para él, en la mera ampliación del espacio de juego individual a la hora de configurar nuestro entorno, nuestra vida o nuestra propia subjetividad. De hecho, Welsch le atribuye a estos fenómenos un carácter meramente superficial: lejos de definir el proceso de estetización, ellos serían el resultado de una estetización más profunda que ha tenido lugar en el ámbito científico-tecnológico y que remite a la comprobación de la naturaleza radicalmente indeterminada de la microestructura de la realidad material. Este argumento le permite a Welsch invertir la interpretación tradicional de la estetización. Pues aquello que se criticaba como consecuencia última del subjetivismo extremo aparece ahora como superación de la filosofía moderna de la subjetividad.

Pero no solo el reenvío de los procesos de estetización a la filosofía moderna del sujeto ha sido puesto en cuestión desde los años noventa, sino también su relación con los procesos de economización de lo social. Desde una perspectiva como la de Jacques Rancière, esta vinculación desaparece porque el pensamiento económico se presenta como intrínsecamente antiestético o an-estético. Este giro es posibilitado por la definición del régimen estético que ofrece Rancière, que se diferencia del régimen mimético y ético de las artes por su capacidad para asumir «el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad», frente a la tendencia a negarlo o neutralizarlo, que sería propia de «la adaptación mimética o ética de las

¹³ W. Welsch, «Subjektsein heute», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 39 (1991), pp. 347-365.

producciones artísticas a fines sociales». ¹⁴ De este modo, lo estético asume un carácter esencialmente político, del mismo modo en que la política queda atravesada por un movimiento de orden estético. Este movimiento estético tiene que ver con el carácter necesariamente erróneo de la «cuenta» sobre la cual se asienta toda institucionalización de lo social, la cual se refleja en el hecho de que toda institucionalización de lo social presuponga un determinado reparto (desigual) de lo sensible, un orden de visibilidad que diferencia lo visible de lo invisible, la voz del ruido, y que regula los objetos, los tiempos, los lugares y las identidades disputadas. Este es el motivo por el cual Rancière, lejos del sueño rousseauniano de la inmediatez, no considera que sea posible ni deseable eliminar la representación de la vida política: ya que lo estético es un *índice* de la falta constitutiva de equivalencia de lo social y hace posible, en cuanto tal, la problematización de ese orden de lo sensible que prefigura las propias formas de la participación. Lo an-estético del pensamiento económico consistiría, por ende, en su pretensión de eliminar el conflicto y de convertir la política en un epifenómeno de las relaciones presuntamente objetivas de la economía.

Este giro en las apreciaciones acerca del fenómeno de la estetización responde, al menos en parte, a la modificación del escenario político internacional, en el cual el totalitarismo deja de ser la principal amenaza política para ceder su puesto al gobierno tecnocrático de las llamadas «posdemocracias». No obstante, también pone en evidencia la clausura definitiva de todo horizonte futuro de transformación. Por ese motivo, uno podría preguntarse si es posible establecer una relación entre la reducción de la política al momento de la

¹⁴ J. Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2013, pp. 61-62.

revuelta, que presupone la distinción de Rancière entre política y policía, y la habitual estetización de la velocidad que tiene lugar a partir de los años noventa (Virilio, Lyotard),¹⁵ luego de la transformación del capitalismo en aquel presente pleno de posibilidades al que poco a poco nos iríamos sumando todos. Esto supondría poner en suspenso por un momento el influjo y la fascinación que ha generado la polémica defensa que hace Rancière del fenómeno de la estetización, con el fin de visitar la larga historia de la crítica de la estetización y de preguntar, a su vez, hasta qué punto el presente de la obra de Rancière continúa siendo el nuestro.

I

Esto es lo que nos interesaría llevar adelante en este volumen: rediscutir, por una parte, el problema de la relación entre arte y vida en un contexto en el cual ya ha sido interiorizado el fin de la metafísica y asumida la crisis de la estética idealista, y colocar, por otra parte, la problemática de la estetización en el marco de la atmósfera catastrofista y apocalíptica del presente. Para ello tomaremos como punto de partida dos artículos paradigmáticos de comienzos del nuevo milenio, en los cuales quedan planteadas de manera particularmente clara las coordenadas para las discusiones posteriores. Nos referimos aquí al artículo de Hans Ulrich Gumbrecht, «Experiencia estética en mundos cotidianos. Recuperación de un motivo utópico no realizado», publicado originalmente en 2006, y al trabajo de Juliane Rebentisch, «Estetización: ¿qué relación existe entre la estetización y la democracia, por

15 P. Virilio, *Un paisaje de acontecimientos*, Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 111.

qué se la debería defender, por qué motivo es necesaria la filosofía para hacerlo y qué se sigue de este hecho para la crítica de la sociedad?» de 2013. El artículo de Gumbrecht resulta importante porque introduce la estética cotidiana como una nueva frontera del discurso estético; esto es, Gumbrecht da por sentado el fracaso definitivo del proyecto de una fusión entre arte y vida, pero no infiere de allí la necesidad de volver a caer en el dualismo entre arte y vida. Por el contrario, afirma que este fracaso pone en evidencia la inadecuación de lo que él denomina los «marcos» tradicionales de nuestra experiencia estética y obligaba a desarrollar un concepto de experiencia estética que permitiera dar cuenta e interpretar las variadas experiencias estéticas que efectivamente tienen lugar en el contexto de la vida cotidiana. De esta manera, Gumbrecht recuperaba algunos elementos centrales de la experiencia estética tradicional, como la des-familiarización, la extrañeza o la proyección de un aura, pero sugiere que no existe ningún motivo para restringir tales experiencias a las obras de arte o a la naturaleza. Una atención más cuidadosa ayudaría a descubrir una dimensión estética infinitamente rica en algunos fenómenos de nuestra vida cotidiana que hasta el momento habrían pasado desapercibidos para la reflexión teórica, a la vez que revelaría hasta qué punto la perspectiva estética tradicional, más interesada en el significado de los fenómenos que en su presencia material, no habría acertado a definir los rasgos fundamentales de la experiencia estética. Esto quiere decir que, más que ante una estetización de la vida cotidiana, hoy nos encontraríamos ante el redescubrimiento de una dimensión experiencial, ligada a la dimensión corporal, que la estética moderna había relegado a partir de un proyecto de carácter metafísico.

También el artículo de Juliane Rebentisch marca un umbral epocal en la medida en que se niega a remitir la pro-

gresiva disolución o estilización de los marcos regulativos que tiene lugar desde comienzos del siglo XX a la radicalización de la soberanía subjetiva, como plantea tanto la lectura conservadora como la mirada posmoderna. Dejando atrás el falso dilema entre el establecimiento de normas fijas de orientación práctica y la afirmación de una libertad de decisión individual de carácter radical, Rebentisch sugiere que la estetización del ámbito práctico o normativo no supone una intromisión de la estética en un ámbito completamente ajeno a ella. De lo que se trataría, más bien, sería de la potenciación de un rasgo que sería propio del ámbito práctico y que remitiría a la capacidad que tienen los sujetos en las sociedades democráticas de distanciarse con respecto a sus representaciones y de modificar, de esta forma, aquellas prácticas sociales que los determinan. De manera que, lejos de reforzar al yo frente a toda instancia de carácter objetivo, la estetización de la dimensión práctica permitiría apropiarse de estratos de experiencia que resultan ajenos a una subjetividad centrada y atenta a los fenómenos significativos.

II

Las contribuciones de esta parte asumen la crisis del dualismo entre arte y vida, decretada por Gumbrecht, o entre dimensión estética y ámbito normativo, según la terminología de Rebentisch, y procuran definir con mayor precisión la relación entre estas dos esferas. El artículo de Friedrich Balke, «Como si estuviéramos ante dioses: Los ideales escultóricos en la estética de Hegel y en el trabajo cultural de la representación», con el cual se inicia la parte, discute el problema desde una óptica novedosa. Pues, si la defensa de la estetización había tenido lugar hasta el momento bajo el signo de

una rehabilitación de la estética kantiana, que colocaba en el centro de la discusión los criterios y mecanismos del gusto estético y la formación del juicio, Balke se inclina por un enfoque diferente. Siguiendo las indagaciones contemporáneas de los estudios culturales y mediáticos, Balke aboga por un enfoque de la esfera estética basado en el objeto y la acción y, para ello, recurre a la apertura enciclopédica que hace Hegel del campo de los objetos estéticos, desde las esculturas clásicas hasta las naturalezas muertas y cualquier objeto cotidiano que encuentre su lugar en las escenas de género de la pintura holandesa. Desde la mirada de Hegel, la estetización aparece como un efecto de la desintegración de las formas artísticas: cuando el arte ya no es capaz de contrarrestar la realidad con su propio principio de forma, aparece como su «reflejo estético»; es moldeado por la realidad. Balke rastrea este proceso utilizando el concepto hegeliano de figura, para redescubrir el materialismo de estas, reducidas a pura exterioridad, en el análisis del «ornamento de masas» que desarrolla Siegfried Kracauer a comienzos del siglo XX. Los *proxies* analizados por Dylan Mulvin en su calidad de representantes de realidades, en cambio, son entendidos por él como «ideales plásticos» en el sentido de Hegel, en los cuales se produce un proceso de idealización que preserva al objeto sustitutivo de toda interacción con acontecimientos externos y contingentes y que parece poner en cuestión el materialismo que descubrimos en la figura hegeliana. Ejemplos como el Prototipo Internacional del Kilogramo ilustran, para Balke, el poder inmutable de los ideales plásticos, cuyo papel Hegel había restringido a la cultura griega.

Este giro de lo humano a la cosa puede interpretarse como la consecuencia estética de una estetización que no solo parece ocurrir con necesidad histórica, sino que incluso llega a ser independiente hasta cierto punto. Este giro al-