

Sección segunda

La verdad del arte

III

Muerte o crepúsculo del arte

Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente pervertido. ¿No es acaso cierto que la universalización del dominio de la información puede interpretarse como una realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto? La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la "realidad". Naturalmente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el espíritu absoluto hegeliano; tal vez sea una caricatura de éste, pero de todas maneras no es una perversión de ese espíritu en un sentido exclusivamente degenerativo, puesto que más bien contiene, como a menudo ocurre con las perversiones, potencialidades cognoscitivas y prácticas que deberemos examinar y que probablemente delineen lo que está por venir.

Cuando hablamos de la muerte del arte, y conviene decirlo desde el principio aun cuando más adelante no desarrollemos el discurso en estos términos generales, hablamos dentro del marco de esa efectiva realización pervertida del espíritu absoluto hegeliano o, lo que es lo mismo, dentro del marco de la metafísica realizada, de la metafísica que ha llegado a su fin en el sentido en que nos habla de ella Heidegger y tal como la vemos anunciarse filosóficamente en la obra de Nietzsche. Y para emplear otro término heideggeriano, lo que aquí está en juego no es tanto una *Ueberwindung* de la metafísica como una *Verwindung*¹: no una superación de la

¹ Véase M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, op. cit., págs 45 y siguientes.

realización pervertida del espíritu absoluto, o, en nuestro caso, de la muerte del arte, sino un *remitirse* en los varios sentidos que tiene este verbo, el cual reproduce bastante fielmente el significado de la *Verwindung* heideggeriana, esto es, remitirse de una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien. La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger. En esta época, el pensamiento está respecto de la metafísica, en una posición de *Verwindung*: en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado.

Como el conjunto de la herencia metafísica, tampoco la muerte del arte puede entenderse como una "noción" de la que pueda decirse que corresponde o no a un determinado estado de cosas o que es más o menos contradictoria lógicamente, o que pueda sustituirse por otras nociones o de la cual se pueda explicar el origen, la significación ideológica, etcétera. Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos. Esta constelación es una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de palabras que nos pertenecen, que los deciden y los codeterminan. En este sentido *geschicklich*, de destino, la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. El último pregonero de este anuncio de la muerte del arte fue Herbert Marcuse, por lo menos el Marcuse de la rebelión juvenil de 1968. En la perspectiva marcusiana, la muerte del arte se manifestaba como una posibilidad que se ofrecía a la sociedad técnicamente avanzada (es decir, en nuestros términos, a la sociedad de la metafísica realizada). Y semejante posibilidad no se expresó tan sólo como utopía teórica. La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de "explosión" de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia atórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destruc-

ción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro; de esta manera se realiza una serie de operaciones —como el *land art*, el *body art*, el teatro de calle, la acción teatral como “trabajo de barrio”— que, respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual. Ya no se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios, como poética de la cita, como uso de la fotografía entendida no en cuanto medio para realizar efectos formales, sino en su pura y simple operación de duplicación. En todos estos fenómenos que se hallan presentes de varias maneras en la experiencia artística contemporánea, no se trata sólo de la autorreferencia que, en muchas estéticas, parece constitutiva del arte; sino más bien, a mi juicio, de hechos específicamente vinculados con la muerte del arte en el sentido de una explosión de lo estético que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística.

Un hecho decisivo en el paso de la explosión de lo estético tal como se da en las vanguardias históricas —que conciben la muerte del arte como supresión de los límites de lo estético en la dirección de una dimensión metafísica o histórico-política de la obra—, a la explosión, tal como se verifica en las neovanguardias, es el impacto de la técnica en el decisivo sentido indicado por Benjamin en su ensayo de 1936 sobre *La obra de arte en la época*

de su reproductividad técnica. En esta perspectiva, el hecho de que el arte se salga de sus confines institucionales ya no se manifiesta exclusivamente y ni siquiera principalmente vinculado con la utopía de la reintegración (metafísica o revolucionaria) de la existencia, sino vinculado con el advenimiento de nuevas técnicas que de hecho permiten y hasta determinan una forma de generalización de lo estético. Con el advenimiento de la posibilidad de reproducir en el arte, no sólo las obras del pasado pierden su aureola, el halo que las circunda y las aísla —aislando así también la esfera estética de la experiencia— del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como la fotografía y el cinematógrafo; las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de máquinas y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista).

La idea benjaminiana de las modificaciones decisivas que sufre la experiencia estética en la época de la reproductividad indica el paso de la significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a su significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas, por más que ésta, como se sabe, no era la intención teórica de Benjamin, quien distinguía —aunque es difícil decir con qué rigor y legitimidad— una estetización “buena” y una “mala”, la socialista y la fascista, de la experiencia mediante el uso de las técnicas de la reproducción mecánica del arte. La muerte del arte no es sólo la muerte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que de hecho 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. Claro está que identificar la esfera de los medios de difusión con lo estético puede suscitar objeciones, pero no resulta tan difícil admitir semejante identificación si se tiene en cuenta que, además de distribuir información, esos medios de comunicación de masas producen consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social. No son medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes. Ahora bien, esta función que suele llamarse,

acentuándola negativamente, función de organización del consenso es una función exquisitamente estética, por lo menos en uno de los principales sentidos que este término asume desde la *Crítica del juicio* kantiana, obra en la cual el placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto sino como ese placer que deriva de comprobar que uno pertenece a un determinado grupo —en Kant, la humanidad misma como ideal— que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.

En esta perspectiva (en la cual entran con diversos títulos y en diversos niveles, ora la cuestión teórica de la readmisión de los conceptos hegelianos por parte de la ideología revolucionaria, ora las poéticas de vanguardia y de la neovanguardia, ora la experiencia de los medios de comunicación de masas como distribuidores de productos estéticos y lugares de organización del consenso), la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *Kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra —el aspecto “gastromómico” de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. Como se sabe, es éste el sentido ejemplar que Adorno ve en la obra de Becket y que en diversos grados encuentra en muchas obras de arte de vanguardia. En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aun en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa integración y a resolverse en ella; si, en cambio, el sentido de la obra es resistir a la potencia omnidevorante del *Kitsch*, también aquí su éxito coincidirá con la negación de sí misma. En un sentido que falta indagar, la obra de

arte en las condiciones actuales manifiesta caracteres análogos a los del ser heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae.

(Naturalmente no hay que olvidar que en Adorno el criterio de valoración de la obra de arte no es explícitamente ni sólo la autonegación de su condición; está también la técnica que asegura la posibilidad de una relación entre historia del arte e historia del espíritu; y, en efecto, en virtud de la técnica, sobre todo, la obra se efectúa como un hecho del espíritu, como algo provisto de un contenido de verdad o de un contenido espiritual. Pero la técnica es a la postre —puesto que Adorno no es un hegeliano optimista y no cree en el progreso— sólo un medio para asegurar una más perfecta impenetrabilidad de la obra, un modo de reforzar su defensa de silencio. De otra manera deberíamos decir que Adorno ve la técnica como la sede de un posible “progreso” del arte, lo cual francamente no parece así.)

En este tipo de fenomenología filosófica del modo actual de darse el arte, de su *Wesen* en el sentido heideggeriano, no entran sólo los fenómenos de muerte del arte tales como utopía de la reintegración, como estetización de la cultura de masas, como suicidio y silencio del arte auténtico; no hay que olvidar que junto a estos fenómenos hay otros que representan la —en muchos aspectos sorprendente— supervivencia del arte en su sentido tradicional, institucional. En efecto, 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. En el plano teórico esto significa empero: obras cuya valoración no puede referirse ante todo o exclusivamente a su capacidad de autonegación. Frente a los fenómenos de muerte del arte, se da como fenómeno alternativo el hecho de que todavía se produzcan “obras de arte” en el sentido institucional, obras que se presentan como un conjunto de *objetos diferenciados entre sí* no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición del arte. El mundo de la producción artística efectiva no se puede caracterizar de modo adecuado sólo sobre la base de este criterio; continuamente nos llaman la atención diferenciaciones de valor que escapan a esta clasificación simplista y que ni siquiera medianamente se refieren a ella. Debe reflexionar tenazmente sobre esta circunstancia la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, cómoda porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica.

Sin embargo, hasta la supervivencia de un mundo de productos artísticos dotado de una articulación interna propia tiene una

relación constitutiva con los fenómenos de muerte del arte en los tres sentidos que se han delineado. Creo que es fácil mostrar que la historia de la pintura o de las artes plásticas o, mejor aún, la historia de la poesía de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación con el mundo de las imágenes de los medios de comunicación de masas o con el lenguaje de ese mismo mundo. Se trata una vez más de relaciones que en general pueden entrar en la categoría heideggeriana de la *Verwindung*: relaciones irónico-cómicas que duplican las imágenes y las palabras de la cultura masificada, no sólo en el sentido de una negación de esa cultura. El hecho de que, a pesar de todo, hoy se den aún vitales productos “de arte” se debe probablemente a que esos productos son el lugar en el cual obran y se encuentran en un complejo sistema de relación los tres aspectos de la muerte del arte; como utopía, como *Kitsch* y como silencio. La fenomenología filosófica de nuestra situación se podría pues completar así con el reconocimiento de que el elemento de la perdurable vida del arte (en los productos que se diferencian aún, a pesar de todo, en el interior del marco institucional del arte) es precisamente el juego de estos distintos aspectos de su muerte.

Con esta situación tiene que ver la estética filosófica, una situación que, por su carácter duradero, en la que se anuncia siempre la muerte del arte que siempre queda de nuevo diferida, se puede designar con la expresión de *ocaso* del arte.

Se trata de un conjunto de fenómenos que la estética filosófica tradicional aborda con dificultad. Los conceptos de esta tradición resultan despojados de referente en la experiencia concreta. Quien se ocupa de estética y se pone a describir la experiencia del arte y de lo bello con el lenguaje conceptual un poco enfático heredado de la filosofía del pasado experimenta siempre cierta incomodidad al cotejar ese carácter enfático con la experiencia del arte que él mismo hace o que ve en sus contemporáneos. ¿Encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como “puesta por obra de la verdad”? Verdad es que podemos salirnos de nuestra incómoda situación si volcamos esta descripción enfática en el plano de la utopía y de la crítica social (no encontramos obras de arte que puedan describirse en dichos términos porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica), o bien, si rechazamos en bloque la terminología conceptual de la estética tradicional y recurrimos en cambio a los conceptos “positivos” de esta o aquella “ciencia humana” como la semiótica, la psicología, la antropología, la sociología. Pero estas dos actitudes continúan profundamente —reactivamente, diría Nietzsche— ligadas a la tradición:

suponen que el mundo de los conceptos estéticos transmitido por la tradición es el único posible para construir un discurso filosófico sobre el arte y, entonces, o mantienen ese mundo salvándolo de una perspectiva negativa utópica o crítica o bien declaran que la estética filosófica no tiene ya ningún sentido. En ambos casos, aunque en planos diferentes, nos hallamos frente a una muerte de la estética filosófica que es simétrica de la muerte del arte en los varios sentidos a que hemos hecho alusión. Pero la estética que hemos heredado de la tradición podría no ser ni el único sistema conceptual posible, ni sencillamente un conjunto de nociones falsas por estar privadas de referente en la experiencia. Lo mismo que la metafísica (empleo siempre este término en el sentido que le da Heidegger), la estética de la tradición es para nosotros un destino, algo a lo que debemos remitirnos. El carácter enfático de los conceptos que nos dejó la estética madurada dentro de la tradición metafísica está ligado a la esencia de esa misma metafísica. Heidegger la describió sobre todo como el pensamiento objetivante y, más en general, como la época de la historia del ser en la que ese pensamiento se da, acontece, como presencia. Podemos agregar que esta época se caracteriza sobre todo por el hecho de que el ser se da en ella como *fuerza*, evidencia, permanencia, grandiosidad, algo de carácter definitivo y también, probablemente, dominio. Con la exposición —que tampoco puede interpretarse como la pura y simple postura de un pensador— del problema ser-tiempo, comienza la *Verwindung* de la metafísica: el ser se da ahora, según ya está anunciado en el nihilismo de Nietzsche, como algo que se desvanece y perece, no como algo que está (y esto desde *Ser y tiempo*) sino como algo que nace y muere.

La situación que vivimos de muerte del arte o, mejor dicho, de ocaso del arte se interpreta filosóficamente como aspecto de este acontecimiento más general que es la *Verwindung* de la metafísica, de este acontecimiento que atañe al propio ser ¿Y cómo es eso? Para aclararlo conviene mostrar cómo (aunque sea en un sentido que no se ha considerado aun mucho en la propia literatura sobre Heidegger) la experiencia que tenemos del momento del ocaso del arte puede describirse como la idea heideggeriana de obra de arte como “puesta por obra de la verdad”.

Lo que ocurre en la época de la reproductividad técnica es que la experiencia estética se aproxima cada vez más a lo que Benjamin llamó la “percepción distraída”. Esta percepción ya no encuentra la “obra de arte” de cuyo concepto formaba parte integrante la aureola. Se puede declarar entonces que no se da (ya) (o aún) experiencia del arte; pero esto se puede declarar siempre dentro del

marco de una aceptación de los conceptos de la estética metafísica. En cambio, es posible que precisamente en el deleite distraído que parece la única posibilidad de nuestra situación, el *Wesen* del arte nos interpele en un sentido que nos obliga a dar, aun en este terreno, un paso más allá de la metafísica. La experiencia del deleite distraído ya no encuentra obras sino que se mueve a una luz de ocaso y de declinación y también, si se quiere, de significaciones diseminadas, de la misma manera en que, por ejemplo, la experiencia moral ya no encuentra grandes decisiones entre valores totales, el bien y el mal, sino que encuentra hechos micrológicos, respecto de los cuales, como en el caso del arte, los conceptos de la tradición resultan enfáticos. En *Humano, demasiado humano* (I, 34), Nietzsche describió esta situación al oponer al hombre todavía resentido que vive como un drama la pérdida de las dimensiones patéticas, metafísicas, de la existencia, el hombre de buen carácter, que está “libre del énfasis”.

A esta situación se puede aplicar, de manera fructífera para la filosofía, la noción heideggeriana de “puesta por obra de la verdad”. Esta noción tiene en Heidegger dos aspectos: la obra es “exposición” (*Aufstellung*) de un mundo y “producción” (*Herstellung*) de la tierra.² Exposición, que Heidegger acentúa en el sentido en que se dice “levantar algo para mostrarlo”, significa que la obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico. Un mundo histórico, una sociedad o un grupo social reconocen los rasgos constitutivos de la propia experiencia del mundo —por ejemplo los criterios secretos de distinción entre verdadero y falso, entre bien y mal, etcétera— en una obra de arte. En esta idea hay una afirmación del carácter inaugural de la obra, lo cual supone que ésta no puede deducirse de las reglas de que hablaba Kant; pero aquí está también la idea de derivación diltheyana de que en la obra de arte más que en cualquier otro producto espiritual se revela la verdad de la época. El elemento esencial aquí me parece, no tanto el carácter inaugural o la “verdad” opuesta al error, como la constitución de las líneas fundamentales de una existencia histórica. Aquello que en términos despectivos se llama la función estética como la organización del consenso, se reconoce en la obra y se intensifica la circunstancia de que cada cual pertenece a un mundo histórico. Aquí hay que considerar aparte la distinción que hace Adorno y en virtud de la cual este autor recha-

² Véase M. Heidegger, “L’origine dell’opera d’art” (1936) en *Sentieri interrotti* (1950), traducción italiana de P. Chiodi, Florencia, La Nuova Italia, 1968.

za como pura ideología el mundo de la cultura de los medios de comunicación de masas; trátase de la distinción entre un presunto valor intrínseco de la obra y su valor de cambio, su manifestación sólo como signo distintivo de reconocimiento de grupos y sociedades. La obra entendida como puesta por obra de la verdad (en su aspecto de exposición de un mundo) es el lugar de exhibición e intensificación del hecho de pertenecer al grupo. Esta función (que propongo considerar esencial en el concepto heideggeriano de exposición de un mundo) puede no ser solamente propia de la obra de arte como gran logro individual. En realidad, es una función que se mantiene y se cumple aún más plenamente en la situación en que desaparecen las obras individuales con su aureola en favor de un ámbito de productos relativamente sustituibles, pero de valencia análoga.

El alcance de remitirse a la noción heideggeriana de obra como "puesta por obra de la verdad" se mide empero sobre todo si se la relaciona también con el segundo aspecto, es decir, con la "producción" de la tierra. En el ensayo de 1936, la idea de la obra como *Her-stellung* de la tierra se refiere ora a la materialidad de la obra, ora al hecho de que en virtud de esa materialidad (no "física", claro está) la obra se da como algo que se mantiene siempre en reserva. En la obra, la tierra no es la materia en el sentido estricto de la palabra, sino que es su presencia como tal, su manifestación como algo que reclama siempre de nuevo la atención. También aquí, como en el caso del concepto de mundo, se trata de despojar (a más de cuarenta años de la composición del ensayo) el discurso heideggeriano de los equívocos metafísicos en los cuales corre el riesgo de caer. La tierra es más bien el *hic et nunc* de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos "mundos" posibles. Pero si se lee con atención el texto de Heidegger, por ejemplo, el pasaje donde habla de la tierra en el templo griego como su ser en relación con las vicisitudes de las estaciones, con el deterioro natural de los materiales, etcétera, o las páginas donde habla del conflicto entre mundo y tierra como el conflicto en el que se abre la verdad como *aletheia*, discernimos que lo que quiere significarse es que la tierra es la dimensión que en la obra vincula el mundo, como sistema de significados desplegados y articulados, con su "otro" que es la *physis*, la cual con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los mundos histórico-sociales. En suma, la obra de arte es puesta por obra de la verdad porque en ella la apertura de un mundo como contexto de mensajes articulados, como un lenguaje, es permanentemente referido a la tierra, a lo

otro del mundo que en Heidegger tiene los caracteres de la *physis* (no en el ensayo de 1936, sino en los escritos sobre *Hölderlin*) que está definida por la circunstancia de nacer y crecer y, debemos entender también, morir. Tierra, *physis* son pues aquello que *zeitigt*. traducido literalmente, aquello que madura en el sentido del ser vivo, pero también aquello que “se temporaliza”, según el uso etimológico que Heidegger hace de este verbo en *Ser y tiempo*. Lo otro del mundo, la tierra, no es aquello que dura sino precisamente lo opuesto, lo que se manifiesta como aquello que se retrae siempre a una condición natural que supone el *Zeitigen*, el nacer y el madurar, que lleva las señales del tiempo. La obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido.

Este segundo aspecto del concepto heideggeriano de obra como puesta por obra de la verdad me parece significativo porque abre el discurso en la dirección del carácter temporal y perecedero de la obra de arte en un sentido que siempre fue ajeno a la estética metafísica tradicional. Todas las dificultades que la estética filosófica encuentra al considerar la experiencia del ocaso del arte, la experiencia del deleite distraído y de la cultura masificada se deben a que ella continúa razonando atendiendo a la obra como forma presuntamente eterna y en el fondo considerando el ser como fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone. En cambio, el ocaso del arte es un aspecto de la situación más general del fin de la metafísica, en la cual el pensamiento es llamado a una *Verwindung* de la metafísica en los varios sentidos de remitirse que tiene esta palabra. En esta perspectiva, la estética puede absolverse de su tarea de estética filosófica, si sabe captar en los varios fenómenos en que se ha querido ver la muerte del arte el anuncio de una época del ser en la que, en la perspectiva de una ontología que sólo puede designarse como “ontología de la decadencia”, el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificada.

