



Del palimpsesto sobre la *téchnē*: una genealogía tras el arte y la técnica

On the palimpsest over *téchnē*: a genealogy into art and technique

Rodrigo Alejandro Solares Acevey  

Universidad Católica Boliviana San Pablo, Cochabamba, Bolivia.

Enviado: 29/12/2023

Evaluado: 11/01/2024

Aceptado: 10/04/2024

Editor: David Solís Nova

Como citar: Solares, R. (2024). Del palimpsesto sobre la *téchnē*: una genealogía tras el arte y la técnica. *Revista de Filosofía UCSC*, 23 (1), pp. XX – <https://doi.org/10.21703/2735-6353.2024.23.1.2495>

Resumen

El presente artículo es una genealogía tras el sentido amplio del arte y la técnica al interior del palimpsesto lingüístico ‘técnica del arte’ considerando para ello los sentidos estético y técnico del arte y el sentido antiguo de la *téchnē* griega. Se propone que a través de la indagación genealógica sobre el palimpsesto en cuestión es posible dar cuenta de la propuesta heideggeriana sobre la *téchnē* griega. La *téchnē*, el arte y la técnica en sentido amplio son un saber que trae delante las cosas a su presencia en virtud de un ‘haber visto’ que permite el ir tras de algo y descubrir lo que oculto ya se presenta. Esta indagación emprende su camino desde una consideración heideggeriana del lenguaje según la cual lo más esencial de las palabras está en una continua retirada original de ocultamiento, dando así lugar a una incursión genealógica tras el sentido originario del término ‘arte’ y de su cognado ‘técnica’. Tentando a cada paso una respuesta a la pregunta por aquello que es el arte y la técnica, se hace una revisión del sentido y relación de estos términos en las lenguas antiguas latina y griega y las modernas romances, como también una breve revisión de la historia de la estética y del mito griego del dios de la *téchnē*, Hefesto, a la luz de la noción de belleza en los antiguos griegos.

Palabras clave: *arte, técnica, genealogía, Heidegger, téchnē.*

Abstract

This article is a genealogy into the broad sense of art and technique within the linguistic palimpsest 'art technique' which takes into consideration the aesthetic and technical meanings of art and the ancient Greek meaning of *téchnē*. It's proposed that it's possible to give reason to Heidegger's proposal for Greek τέχνη through a genealogical inquiry into such palimpsest. Τέχνη, art and technique, in a broad sense, are knowledge that brings forward things to their presence by virtue of a 'having seen' that makes it possible to go after something and reveal that which presents itself concealed. This inquiry starts off its path from a Heideggerian approach to language according to which what is most essential in words is in a continuous original withdrawal of concealment, whereby a genealogical incursion takes place into the original sense of the term 'art' and its cognate 'technique'. Trying in each step to give an answer to the question for that which is art and technique, a review of the meanings of those terms is made in Latin and Greek ancient languages and in modern Romance languages, as well as a brief review of the history of aesthetics, and a review of the Greek myth of the god of *téchnē*, Hephaestus, in light of the ancient Greek notion of beauty.

Keywords: *art, technique, genealogy, Heidegger, téchnē.*

1. Introducción: la cuestión inicial

En este artículo preguntamos por el arte en cuanto fuente originaria de una experiencia estética a fin de aproximar la pregunta por el sentido amplio de 'arte' y 'técnica'. Inicialmente preguntamos: ¿Qué es ello que hace del arte origen de una experiencia estética? Sin pretender ahondar en ella, la caracterizamos por suscitar un sobresalto o, mejor aún, un asalto a la experiencia en su desenvolvimiento cotidiano, de tal manera que no bastan, pero sobran, todos los esfuerzos y todas las palabras para empezar a dar cuenta del acontecimiento de una presencia tan rebotante que enmudece todo intento de referencia (Gadamer, 1998).

Esta experiencia estética es obra del arte y su origen es el arte (Heidegger, 2010). El origen lo entendemos aquí como la procedencia y el surgir de lo que se presenta en su aspecto más propio y

esencial en la obra de arte y que, como tal, suscita una experiencia estética. Del arte surge la obra de una experiencia estética.

Estas concepciones pueden resultarnos de suyo obvias. La experiencia inefable asociada al obrar del arte es propia del arte. Pero tal vez sea que en torno a lo obvio mora perpleja el filósofo. Por ello, nos detenemos para pensar en la palabra por un momento. Quitamos de ella el peso del uso cotidiano, la limpiamos del desgaste que la hace pasar inadvertida en su intercambio gratuito y buscamos devolverle su resplandor originario. Lo hacemos a través de una pregunta de carácter genealógico (Beaufret, 1974), la cual se deriva de la caída en el olvido del origen de las palabras a la cual tiende el lenguaje (Heidegger, 1994, pp. 113-124). Este ejercicio lo realizamos sobre una muy singular ocurrencia de la lengua: el palimpsesto ‘técnica del arte’. Por este camino, damos cuenta de las contradicciones e insuficiencias de los sentidos estético y técnico comúnmente atribuidos al término ‘arte’ al momento de observar la raíz etimológica y semántica común del palimpsesto, como también la historia de la estética y la mitología griega respecto del dios del fuego Hefesto y de la belleza. Así, proponemos que a través de la indagación genealógica es posible dar arribar a la propuesta heideggeriana sobre la τέχνη griega (Heidegger, 1994, pp. 9-38; Heidegger, 2010). La τέχνη, el arte y la técnica en sentido amplio son un saber que trae delante una cosa a su presencia en virtud de un ‘haber visto’ al modo del cazador que va tras de algo y descubre lo que oculto se presenta.

Pues bien, ¿qué quiere decirnos el término ‘arte’?

2. El método, el camino tras el origen: genealogía y lenguaje

Para proceder es necesario desplegar el término a fin de seguir lo que quiere decir y, tal vez de esa manera, advertir y andar tras su sentido originario. Se trata de un intento de seguir el rastro de aquello que se aleja, pero que no por ello deja de estar presente. Es un intento de volver a pensar desde el germen latente en la cuestión planteada. Es propiamente un ejercicio del pensar de cara al origen, una genealogía del ‘arte’, a modo de liberarlo de su terminación y de abrirlo originariamente. Pues, en cuanto de lo más conocido se trata, parece que detrás de lo enunciado yace algo reservado

y que exige mayor detenimiento precisamente porque el sentido acostumbrado resulta demasiado inteligible.

La genealogía es un retorno a la fuente a partir de aquello que emana de la fuente, pero donde la presencia de la fuente cayó en el olvido (Beaufret, 1974, p. 53). Es un refundar lo establecido desde su propia sementera y tras la marcha de su origen. Por ello no es un simple recuento de la sucesión de transformaciones que sufrió la palabra según un cierto criterio, ni tampoco es la búsqueda de una explicación inicial anteriormente dada. No debe confundirse el inicio remoto con el origen siempre vivo. Fundamentalmente, la genealogía es reencontrarnos a nosotros mismos en la unicidad del participar que es nuestro participar en la palabra, aquella de donde procede originalmente y de donde ella no cesa de aparecernos en el claroscuro de una tradición (Beaufret, 1974, p. 68). Se trata de un reparo en el lenguaje que devela y reanuda el obrar del origen en aquello que de él brota, por más distante que se encuentre de su origen y por más inaparente que sea su reposo en él. Mas el origen de la palabra no se encuentra detrás nuestro como un pasado acabado, sino que es lo más próximo a nosotros en cuanto enigma de nuestro presente y potencia de nuestro futuro. La genealogía “es un buceo en el ser del hombre como ser histórico” (Ferrater Mora, 1965, p. 746). Planteada de esta manera, la filosofía deviene a través de una actividad de incesante regreso a su origen para traer delante lo aparentemente pasado, para hacerlo más propiamente presente. Por ello, la tarea genealógica de la filosofía no termina con el hallazgo de un inicio monolítico, sino que continuamente responde a la naturaleza fugaz del origen de la palabra, por la cual no vivimos más que tras el obrar de su continua retirada original.

Este ejercicio genealógico deriva su tarea de la retirada por la cual la palabra anuncia aquello que demanda ser pensado (Heidegger, 1994, pp. 113-124). En el retirarse de lo más propio de la palabra hacia un sentido terminado el hombre es tirado con él en su dirección concediéndosele una oportunidad para pensar aquello que decae y se oculta en la retirada. En virtud de sus movimientos, el lenguaje oculta precisamente lo que de más esencial tienen las palabras fundamentales para el ser del hombre. En los casos más significativos, no se trata de casuales cambios semánticos cual accidentes que no indican nada sobre el hombre. Parece ser el caso que, de manera radicalmente misteriosa —como indica Heidegger—, “en las palabras esenciales del lenguaje, lo que éstas dicen

propiamente cae fácilmente en el olvido a expensas de lo que ellas mientan en primer plano” (1994, p. 130). Menos aún se trata de ajustes meditados por los que el hombre somete las palabras a fin de que digan algo en nombre de él. El lenguaje siempre termina violentándolo por más esfuerzos que dedique para blandirlo a su voluntad. Puesto que el hombre no dispone para sí del lenguaje, esta retirada original es una concesión que el lenguaje otorga, una oportunidad para pensar aquello que es inadvertidamente coligado y reunido en la memoria y mentado en primer plano bajo la apariencia de lo terminado. “Esta coligación alberga cabe sí y oculta en sí aquello en lo que hay que pensar, siempre de antemano, en relación con todo aquello que esencia y se exhorta como esenciando y habiendo esenciado” (Heidegger, 1994, p. 120). Lo que decae en el olvido es albergado en lo terminado de una palabra y desde allí exige ser pensado precisamente porque aparenta el carácter de la erradicación de su origen, de su inanidad.

El olvidar lo más propio de una palabra en cuanto ocultamiento, tal como nos lo refiere nuestra tradición griega (Heidegger, 1994, pp. 225-246), no implica que aquello en lo que eso esencial se desempeñaba quede vacante. Tal olvido no implica que un término se vacíe y quede presto a ser ocupado arbitrariamente a pesar de que a través del tiempo sea empleado de una u otra manera. A la relación entre el olvido y el ocultamiento le corresponde una radical connaturalidad con la presencia, con el aparecer de lo presente, relación a la cual le es ínsito el pasar inadvertida. Lo que de más claro aparenta una palabra mienta la presencia del velo del olvido de lo más esencial en ella. El misterio del lenguaje se presenta a flor de la palabra en cuanto que lo más conocido y actual “sólo puede ser lo más corriente porque este carácter de corriente permanece endeudado con el olvido de aquello que, incluso a lo que parece ser conocido por sí mismo, primeramente, lo conduce a la luz de un algo que está presente” (Heidegger, 1994, p. 246). Antes que quedar vacía, la palabra a la cual el lenguaje le retira su origen se hace presente con una cercanía acostumbrada tan abrumante que su presencia termina siendo escamoteada, quitada de la vista.

El retorno a la fuente desde aquello que emanó de ella tiene el carácter de una marcha incesante tras aquello que es retirado y ocultado por el lenguaje. El pensar como exhortación del silencio de una palabra es una interpelación por lo más esencial en ella. Cuando detenidamente se le presta el escuchar y se corresponde al lenguaje, éste exhorta al hombre a pensar lo más esencial

de las cosas (Heidegger, 1994, pp. 163-178). No obstante, la escucha se ve aturdida por la pretensión de dominio que el hombre moderno tiene sobre el lenguaje. Las palabras son por él tomadas como absolutamente terminadas. Los términos no se muestran ya como vanguardias de largos arroyos que emanan de una fuente que continuamente da que decir, sino como cerrados sobre sí mismos y dispuestos como meros medios de intercambio fácil y descuidado, como instrumentos. La presencia de la fuente de la cual brota la palabra no es erradicada en su uso cotidiano, sino que se oculta caída en el olvido, tal como manda el lenguaje. Este ocultamiento propio del lenguaje es exacerbado por el uso instrumental de las palabras. La genealogía como ejercicio de marcha tras el origen implica, a la vez, liberar las palabras del ensimismamiento de su terminación instrumentalizante y advertir su carácter fugaz. Todo ello a fin de seguir los rastros de su retirada original, rastros que señalan aquello que las cosas son.

3. El palimpsesto en cuestión: ‘técnica del arte’

Si asumimos que el primer reflujo de la fuente no es menos memoria del origen que su más distante arroyo, pero que guarda silencio en virtud de la caída en olvido propia del lenguaje y que aquel reflujo toma el semblante de lo terminado y cerrado sobre sí mismo tan pronto como es expuesto al uso y abuso de la instrumentalidad, y si planteamos la cuestión inicial del arte en cuanto origen de una experiencia estética a fin de aproximar el sentido amplio de ‘arte’ y ‘técnica’; podemos buscar una de sus terminaciones para continuar. Así, preguntamos por la frase pedestre: ‘técnica del arte’.

Como apunta Anne Balansard (2001, pp.46-51), se trata de un muy peculiar palimpsesto; es decir, de un escribir y borrar para escribir nuevamente por encima. Pues luego de calcarse el sentido griego de la τέχνη en el *ars* latino, τέχνη cayó en la lengua latina guardándose hasta la Modernidad al empezar a decirse ‘técnica’ en vez de ‘arte’, habiéndose dicho antes *ars* como τέχνη.

En nuestra lengua no se hablaba plenamente de arte en cuanto ‘el arte’ sino desde el siglo XIX, y solamente a través de un préstamo del francés. Anteriormente, arte es un “conjunto de preceptos para hacer bien algo” (Corominas & Pascual, 2006, p. 363). Pero ¿acaso no es eso lo que

se quiere decir hoy con ‘técnica’ cuando se habla de la técnica del arte? Técnica en cuanto a la capacidad o habilidad y a los preceptos o método necesarios para realizar algo; en nuestro caso, para crear una obra de arte.

Dicho de otro modo: el sentido estético del arte borró el sentido técnico de arte y se asentó en él. A inicios del siglo XX el difundido *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie* de André Lalande propone reservar el término para un uso estético y filosófico debido a que su sentido técnico se opacó en expresiones como ‘artes mecánicas’ o ‘artes liberales’, pero también respecto a la oposición entre el arte y la naturaleza (Balansard, 2001, p. 47). Si bien en principio el ámbito estético estaba constituido por una referencia a la belleza en alguna de sus concepciones, su distinción del ámbito técnico aún perdura a pesar de las vanguardias del arte contemporáneo. Pues, aunque éste se emancipe de la belleza, se despoja también de toda normatividad técnica, haciendo que digamos hoy ‘normatividad técnica’ cuando bien podríamos haber dicho, simple y llanamente, ‘arte’. Así, a pesar de compartir una raíz semántica y etimológica en la τέχνη griega, se habla de la técnica en cuanto ejecución de unos preceptos que llevan a un resultado y del arte como origen de una experiencia estética o, cuanto menos, de un discurso estético.

El proceso de distinción y autonomía de los sentidos estético y técnico de τέχνη dio cabida a la utilización del término ‘técnica’, cognado de ‘arte’, y al palimpsesto en sí. Este camino de muchos vaivenes comenzó con Platón y Aristóteles y culminó con la sistematización del arte en la conceptualización de las *bellas artes* del siglo XVIII. Pero continuó más drásticamente, por un lado, por la intensificación del sentido moderno de la técnica gracias a su fundamentación lógico-matemática del hacer; por otro, continuó en los movimientos vanguardistas del arte contemporáneo del XIX-XX —aún en distinción de la técnica y bajo un discurso estético— por un retorno del arte a un sentido de hacer libre y desprendido de toda normatividad (Arrieta, 2003).

Este fluctuante camino de distanciamiento entre ‘arte’ y ‘técnica’ comienza a ser distinguible desde Platón y Aristóteles (Oliveras, 2005, pp. 70-93). Para ambos, la distinción entre una τέχνη cualquiera y la actividad artística está en que ésta última es una τέχνη mimética: «es una actividad [productiva] cuyo fin es proyectar una obra que sea *mimesis* (representación) de algo» (Ocampo, 2013, p. 27). Esta actividad tiene su referente en la belleza inteligible de un orden cósmico de

armonía y proporción. Mientras Platón rechaza a los poetas por imitar sensiblemente meras copias de la Idea de Belleza, Aristóteles estima la mimesis por ser una imitación esencial de las cosas reales que *son* y por ser un medio catártico del alma. Pero esta distinción es aún muy incipiente, pues tanto del artesano como del artista se dice que imita las cosas. «Es tan artista quien pinta como el que construye sillas o adornos, pues ambos llevan a cabo una *tekhné* a través de la *mymesis*» (Ocampo, 2013, p. 27).

En la Edad Media (Oliveras, 2005, pp. 94-101), el neoplatonismo de Plotino ahondó la distinción al atribuir al arte un carácter activo de búsqueda de la belleza entendida como remanente de la luz del Uno-Bien que habita en las cosas sensibles. Así, «mientras que la artesanía produce, mediante una sabiduría natural y transmitida, objetos de consumo, el arte requiere de la inteligencia más profunda, la del ojo interior, [...] para que se haga patente en [los productos] la forma de la luz» (Ocampo, 2013, pp. 28-29). Pero durante el cristianismo medieval esta distinción se pierde y se equipara la técnica del artesano con el arte del artista al escindirse la belleza del arte. Referida a Dios, la belleza se vuelve algo inteligible y metafísico, completamente desinteresado de lo sensorial. El arte pierde toda función cognoscitiva de la belleza al estar siempre sumido en un interés corpóreo haciendo que se lo asimile en la técnica artesanal.

No obstante, en el Renacimiento la belleza retorna al arte al surgir la figura del genio creador dentro de la noción clásica de arte como mimesis. La obra de arte no sólo es una representación, sino que lleva en sí el aporte creativo del artista. El arte es visto como una fuente de belleza y placer dispuesta a la libertad del sujeto singular que es el artista, muy distinta de la técnica siempre utilitaria y subyugada a un fin. Esta distinción basada en el aporte singular de belleza por parte del artista maduró hasta el siglo XVI en el que las *arti del disegno* concebían el arte como la plasmación de la idea mental intencionada por el artista. Es en el siglo XVIII cuando el arte como actividad estética cobra plena autonomía del arte técnico de la artesanía. El arte se sistematiza racionalmente en las bellas artes y la Estética como disciplina filosófica se establece gracias a Charles Batteux y Alexander Baumgarten, entre otros (Oliveras, 2005, pp. 101-106).

Desde Platón, de una u otra manera, la concepción de arte como distinto de la técnica artesanal pendía sobre la representación de la belleza, a pesar de las notables diferencias entre las

nociones de belleza que se dieron. Hubo momentos en los que se reunía de vuelta el sentido estético con el técnico o se alejaba. Pero en la Modernidad, la postura de Hegel trae las consecuencias extremas de pensar el arte apartado de la técnica. Con ella se da continuación a la distinción en otros dos ámbitos: el de la técnica moderna y el del arte contemporáneo.

El idealismo de Hegel ve la belleza como la determinación sensible e histórica de la Idea del Espíritu Absoluto y el arte como la función trascendente cognoscitiva de esa belleza, mientras que ve la técnica del hacer del artesano como una función puramente utilitaria (Ocampo, 2003, pp. 32-37). La prescripción de reglas para el hacer se aparta del ámbito del arte. El artista se vuelve un representante del espíritu histórico de su tiempo, no alguien que ejecuta unos preceptos. De tal manera, la técnica queda libre para ser asumida como un poder hacer práctico y metódico con fines utilitarios. No obstante, para Hegel la Modernidad como época histórica no se caracteriza por el arte, sino que por la racionalidad filosófica, vía por la que el Espíritu se determina. El arrebatamiento de la necesidad y función trascendente del arte hace que pierda su contenido. Desde finales del siglo XIX una plétora de manifestaciones artísticas y teorías estéticas buscan justificar el arte despojado de la belleza. Para esta época, al nuevo artista «lo define su desarraigo y a sus productos la necesidad de justificación» (Oliveras, 2005, p. 65). Pero las consecuencias del pensamiento de Hegel también hacen que se ofusque la distinción entre el arte del artista y el arte del artesano, entre las bellas artes y las artes aplicadas. Así, algunos movimientos de vanguardia como el Arts and Crafts buscaron que el arte tenga como modelo la artesanía a fin de restaurar cierta trascendencia funcional.

Eliminada toda idea de normatividad, el arte contemporáneo del siglo XX evoca una vasta multiplicidad de expresiones —tradicionalistas, iconológicas, sociales, semióticas, etc.— (Arrieta, 2003, pp. 51-63) que son alentadas por un sentimiento de libertad extrema. Y a pesar de que algunas corrientes contemporáneas aparentan la asimilación del arte con la artesanía, su distinción frente a la técnica resulta evidente al hablarse aún de ‘artes’ y no de ‘técnicas’. Pues, aunque en el “complejo panorama del arte del siglo XX [...] la aplicación de la palabra arte, como ‘arte estético’, resulta totalmente inadecuada e impropia” dando incluso cabido a lo feo en el arte (Oliveras, 2005,

p. 67; pp. 106-115). Debido a la pérdida de toda normatividad en el arte, el término ‘arte’ no es aplicado en un sentido técnico, de hacer ordenado.

Ahora bien, volvamos al principio. Como vimos, aquello que religa la técnica y el arte antes de la distinción de sus sentidos es “la idea de hacer, y especialmente de producir, algo de acuerdo con ciertos métodos o modelos —métodos y modelos que pueden, a su vez, descubrirse mediante arte” (Ferrater Mora, 1965, p. 142). Religazón presente también entre los distintos otros sentidos que adoptó el polisémico término ‘arte’¹. Esta unidad polisémica se hizo presente en Grecia en el término τέχνη, la cual pervivió en el vocablo latino *ars*. *Ars* significó τέχνη en su sentido productivo de saber hacer, de saber realizar algo y de ser capaz de llevarlo a cabo con una particular y notoria habilidad. En un inicio estaba referido a lo manual y luego se lo aplicó a lo no manual o intelectual. En ese sentido, a la creación artística, al acto poético, solía aplicarse también la consideración de arte en cuanto *ars*, en cuanto τέχνη. En cualquier caso, la τέχνη así entendida designa un modo de hacer algo para la obtención de un resultado.

Según esta noción, en cuanto obra de la τέχνη, la obra de arte como objeto estético es ante todo algo hecho, un producto del saber hacer, el resultado de un proceso productivo conocido y llevado a cabo. Este sentido parece validarse por las definiciones más habituales que se dan para la τέχνη griega, como lo muestra Balansard. Según una de ellas, la τέχνη, en tanto que práctica, implica siempre una competencia: si se es un τεχνικός respecto a algún dominio cualquiera, se posee una competencia, se puede hacer algo y se lo puede hacer gracias a la τέχνη que se posee. Para ser un τεχνικός, para poseer una competencia técnica, se debe tener, además de la capacidad apropiada, un cierto tipo de conocimiento (Balansard, 2001, p. 47).

Tal vez por ello el teórico y crítico del arte Jacques Aumont (2001, pp. 20-26) asevera que anterior a cualquier otra consideración, la obra de arte es hecha real, se la realiza; es decir, el arte radica fundamentalmente en una obra hecha y finalizada. La obra de arte así entendida requiere el

¹ Piénsese, por ejemplo, en arte como virtud o habilidad cuando se habla del arte de amar, el arte de pensar, el arte de la guerra, etc. Como también, en el hecho de que dentro de un solo diálogo de Platón —donde más abunda el término—, traductores y comentaristas acuden sin unanimidad a una gran diversidad de términos para traducir τέχνη: habilidad, técnica, oficio, virtud, arte, artesanía, saber, etc.

esfuerzo de un cuerpo que dirige y lleva a cabo una actividad cuyo resultado es el producto de un saber hacer. Al arte y al ser artista no se los puede preconcebir, sino que se hacen en la operación y producto artísticos. No basta con imaginarse la estatua de Artemisa, debe esculpirse esforzadamente el bloque acorde a la habilidad del artista. Así entendido, el saber hacer práctico resulta fundamental para el arte, consideración que fue compartida por el círculo de las bellas artes, asociándose así la belleza del arte con un saber hacer práctico del artista. Pues como indica Alain (Émile-Auguste Chartier) en su *Système des beaux-arts* a propósito del artista que pierde de vista lo bello barajando y buscándolo entre meras posibilidades: “Nada de lo posible es bello. Sólo lo real es bello. Haced, pues, y juzgad luego. Tal es la primera condición de todo arte” (Alain, 1920, como se citó en Plazaola, 2007, pp. 345-346).

Y sin embargo, como decíamos, también es la primera condición de toda actividad artesana, de toda actividad productiva no relacionada al ámbito estético de la belleza. El hacer también es esencial para la producción de meros utensilios. Por esta razón, durante tanto tiempo fue tan difícil distinguir entre el artista y el artesano distinguiéndose luego el arte como creación artística, del arte como técnica y oficio (Carritt, 1951, pp. 80-81; Plazaola, 2007, pp. 346-351). Usar indistintamente el término ‘arte’ como un hacer productivo inherente a toda operación humana resulta equívoco a la hora preguntar por lo bello, lo artístico o lo útil en cada arte.

Si ha de hablarse del arte estéticamente —es decir, en cuanto origen de la obra que obra una experiencia estética— debe aceptarse que tal arte posee un plus que lo distingue del mero hacer productivo. El arte que origina una experiencia estética posee el mismo carácter que el de la artesanía que produce objetos útiles, pero parece haber algo que distingue la actividad del escultor de la actividad del zapatero.

Juan Plazaola (2007) indica que Platón reconoce esta distinción al hablar de una fuerza irracional de inspiración que rapta al artista para que, a través de su τέχνη racional, haga cuanto se le incita por el dios o la musa que lo posee. Se trata de una intuición creadora que toma posesión de las manos y las moviliza hacia el hacer. La manera de hacer propia del arte en un sentido antiguo, entonces, está movilizadora por un impulso poético ausente en el hacer artesano, el cual obra por razones externas de utilidad; el artista obra por una insuflación de carácter divino. Una manera de

hacer en la que es patente un sentimiento y vigor provenientes de lo más interno e indescriptible de la experiencia humana. “El artista es —asevera Plazaola— al mismo tiempo e indisolublemente, artesano y vate” (Plazaola, 2007, p. 351).

Entonces, así entendido, el arte es una actividad productiva movilizada por una inspiración poética que deriva en un resultado terminado y aprehensible. La obra de arte es un producto inspirado y el arte es una actividad productiva inspirada. Pero inspirado o no, el arte así considerado se presta aún demasiado al hacer un objeto. No resulta clara la relación entre el obrar del arte que origina una experiencia estética y el proceso inspirado de creación que termina, al fin y al cabo, en un objeto. Es decir, ¿cómo pervive la inspiración poética divina de la creación artística en el resultado de un hacer de tal manera que acontezca una experiencia estética al contacto con él?

Pues bien, en tanto una escultura no exude la inspiración poética del artista para originar una experiencia estética, allí no obra arte bello alguno. Mientras la voz divina no se disipe de las palabras y continúe morando en el poema, obra el arte. La obra del arte debe sostenerse por sí misma más allá del término de su producción inspirada. Debe sostener la apertura de la experiencia estética, debe seguir obrando y elaborándola. Se trata de un acontecimiento que no se agota en un producto terminado ni en una producción inspirada. La inspiración expresada no debe ser término, sino origen. La obra del arte debe salir al encuentro (Heidegger, 2010, pp. 28-33).

Pero entonces, retornando sobre la cuestión, ¿por qué los griegos —que algo parece sabían acerca del arte— se referían indistintamente con la palabra τέχνη a una actividad productiva con fines útiles y a una actividad productiva inspirada? ¿Qué más comparten el arte y la técnica que su carácter productivo?

4. El carácter divino de la τέχνη: un sentido de mayor amplitud

Si no exuda su verdad, su ser arte, no es obra del arte. Entonces, el arte no puede reducirse a la producción de algo, por más inspirado que sea, pues debe inspirar. Qué se crea con el arte no está en el resultado producido, sino en aquello que origina. Al obrar, el arte muestra más que el mero resultado.

La técnica aún se ve distante del arte. El origen de este curioso decurso del lenguaje aún es opaco y exhorta a seguir preguntando. ¿Cómo es posible conciliar los dos sentidos presentes en la frase ‘técnica del arte’?

En la Antigüedad grecorromana pareciera que el arte y el artista están relegados a un segundo plano (Ferrari, 2019, pp. 79-80). A pesar de la excelencia con la que se consideraba a las obras de arte y de la admiración que ellas suscitaban, el ámbito del artista era, a fin de cuentas, el del trabajo manual, del oficio, del quehacer práctico. Era un trabajo que suponía una habilidad muy bien practicada, tanto más cuanto suficiente para realizar un oficio dado con maestría y destreza. Toda labor artística implicaba imprescindiblemente la fatiga física del involucramiento íntimo con la materia, mayor o menor sea el grado de inspiración. Pareciera que el arte, la τέχνη, era una quiropraxia en sentido estricto. Y sin embargo, al momento de referirse al poseedor de un arte manual, los diálogos de Platón y otros textos como los de Aristófanes y de Sófocles, emplean el término específico χειροτέχνης. ¿Qué más debemos escuchar en la palabra τέχνη?

Como recuenta Anne Balansard (2001, pp.19-20), Rudolf Löbl² indica que, entre sus primeras ocurrencias, la τέχνη está relacionada con el dios Hefesto; nombre y culto que provienen de tiempos prehelénicos, oscuros como lo es también el término τέχνη. Homero confiere un particular valor al término τέχνη relacionándolo, además que, con la habilidad artesanal, también con la magia de Hefesto; de esta manera la mitología pone a la obra de la divinidad en los orígenes de la actividad artística (Ferrari, 2019, pp. 79-80). Pero ¿quién es y qué hace Hefesto?

Hefesto, dios del fuego, hijo predilecto de Zeus, es figura del artesano, del artista y del herrero debido a la cercanía que tienen el fuego y la forja de los metales con la creación (Ferrari, 2019, pp. 257-258). Según uno u otro registro, Hefesto nació débil, feo, deforme y frágil a tal punto de recibir desprecio y rechazo de su propia madre, Hera. Una total anomalía entre las divinidades. Pero, aunque lisiado y cojo, la fuerza y el control que Hefesto posee sobre el fuego son proverbiales y hacen del quehacer productivo algo propio de lo divino.

² Se trata posiblemente del estudio más extenso sobre el tema: Löbl, R. (1997). *[Technē] =: Technē: Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles*. Königshausen & Neumann.

Según los mitos conservados, desde temprana edad Hefesto mostró una gran destreza para la creación de joyería, la cual con el tiempo expandió y puso al servicio de los dioses olímpicos. Creó objetos para dioses y héroes como el cetro y el escudo de Zeus, la hoz de Deméter, el carro del Sol, las copas de Dionisio, el afamado escudo de Aquiles, las armas de Atenea, el cetro de Agamenón, etc. Todas hazañas que apuntan a que Hefesto es el dios de la τέχνη en cuanto, como decíamos, una habilidad artesanal. Irónicamente, sin embargo, todo cuanto el dios feo Hefesto hace resulta resplandeciente y bello, κλυτός y καλός. Basta escuchar a Tetis dirigirse hacia Aquiles en la *Iliada*: “τύνη δ' Ἡφαιστοιο πάρα κλυτὰ τεύχεα δέξο καλὰ μάλ', οἷ' οὐ πῶ τις ἀνὴρ ὅμοισι φόρησεν”³ (Homero, 19, 10-11). Y no solamente en la forja, sino también en la arquitectura, pues es Hefesto quien construye todos los maravillosos palacios de los dioses en el Olimpo.

El sentido de τέχνη en cuanto saber hacer productivo entra en conflicto por la cercanía del hacer de Hefesto y la belleza que produce. Además de Hefesto, se recuerda en los mitos a muchos otros herreros quienes también son retratados como verdaderos artistas. Pero más gravemente aún entra en conflicto la asociación de la τέχνη con un hacer práctico el momento en el que se recuerda que Hefesto insufló vida a Pandora, la primera mujer. Pues Hefesto, el dios herrero por excelencia, sintetiza en su figura aquel tanto de mágico y de demoníaco que se asocia al trabajo de los metales: el dominio del fuego, presupuesto indispensable para trabajarlos y forjarlos, confiere al herrero la cualidad de mago (Ferrari, 2019, p. 314). Ἡφαιστος κλυτοτέχνης, Hefesto insigne por su τέχνη, no es un dios del hacer productivo, es dios del fuego.

Gracias a Hefesto, es necesario considerar la cercanía entre la belleza y la τέχνη liberando a esta de una consideración práctica y a aquella en su sentido antiguo. La belleza griega es un atributo propio de dioses y héroes, una constante casi imprescindible (Ferrari, 2019, pp. 111-113). Es un atributo divino que más alto resplandece en la diosa Afrodita, diosa del amor y la belleza, a quien Botticelli presentó en latín como Venus. Pero en singular contraste, la diosa absolutamente más bella del Olimpo tiene por pareja al dios más falto de gracia y físicamente más infeliz (Ferrari, 2019,

³ “Tú recibe de Hefesto estas armas tan bellas e ilustres como nunca hombre alguno llevó protegiendo sus hombros” (Homero, 19, 10-11, [trad. 1991]).

p. 111). Y es que Hefesto logra hacerse con la belleza de Afrodita, obtener la belleza divina que carece él mismo, a través de sus muy propias artimañas⁴.

De las descripciones poéticas y de las representaciones escultóricas y pictóricas podría decirse que la belleza griega está caracterizada por una búsqueda de la proporcionalidad ideal o divina del cuerpo humano —ausente por completo en Hefesto—, y a través de este ser representada en otros ámbitos, como el de la escultura o la arquitectura (Sennett, 1997). Ella no sólo es fundamental para el ámbito mítico, sino que lo sobrepasa y refluye en la filosofía y la ética. En cualquier caso, es relevante la asociación entre lo bello y lo divino para los antiguos.

Ahora bien, Ἡφαιστος κλυτοτέχνης es hacedor de belleza, está relacionado a la belleza en cuanto la pone a la vista. Es capaz de hacer acontecer lo bello en cuanto carácter propio de la divinidad, a pesar de su propia carencia de belleza. Su divinidad no se debe a su belleza, sino a que es capaz de procurarla viendo lo bello en y del mundo divino. Este saber de Hefesto, incontenible bajo una noción meramente práctica, otorga un nuevo aspecto a la τέχνη.

Pero siendo propia de un dios, ¿cómo los humanos podrían hacerse con ella? Siendo mortales los mortales, ¿cómo podrían acercarse a lo divino? ¿Cuál es la relación de la τέχνη con los mortales?

Según relata Platón (Ferrari, 2019, pp. 201-202), cuando los dioses crearon al humano subterráneamente con fuego y tierra, encargaron a Prometeo y Epimeteo de dotarlos de todas las cualidades que les sean necesarias. El resultado fue un animal desequilibrado e inadaptado. Un animal enfermo a causa de Epimeteo, quien es falto de la previsión de su hermano. Para compensarlo, Prometeo entonces robó de Hefesto su ἔμπυρον τέχνη, su τέχνη para el dominio sobre el fuego, y se la entregó a los humanos. De tal modo, los humanos son partícipes en la divinidad, a diferencia del resto de los animales. Y podríamos decir nosotros que de tal modo los humanos fueron dotados de visión para la belleza, para lo divino, para hacerles ver, aunque sea ocasionalmente, y traer delante la belleza. Así lo dice Platón en su Protágoras:

⁴ El lector atento percatará que bajo el término ‘artimaña’ yace un vestigio de la τέχνη. Aunque no fue discutido en este artículo, este sentido es rico por cuenta propia y da lugar al artificio, al arte del engaño, al disimulo a fin de obtener algo. Esto da cuenta de la riqueza semántica de la τέχνη, la cual fue apenas abordada en este artículo.

ἐπειδὴ δὲ ὁ ἄνθρωπος θείας μετέσχε μοίρας, πρῶτον μὲν διὰ τὴν τοῦ θεοῦ συγγένειαν ζῶων μόνον θεοὺς ἐνόμισεν, καὶ ἐπεχείρει βωμούς τε ἰδρῦεσθαι καὶ ἀγάλματα θεῶν: ἔπειτα φωνὴν καὶ ὀνόματα ταχὺ διηθρώσατο τῇ τέχνῃ, καὶ οἰκίσεις καὶ ἐσθῆτας καὶ ὑποδέσεις καὶ στρωμνὰς καὶ τὰς ἐκ γῆς τροφὰς ἤϋρετο.⁵ (Platón, 322, a2-8)

Más claramente lo indica Ovidio en su versión del mito al decir que mientras “los restantes seres vivos contemplan la tierra inclinados, [Prometeo] concedió al hombre una cara alta y le ordenó mirar al cielo y alzar su rostro erguido en dirección a los astros” (I, 84-87).

Reparar sobre la corriente frase ‘técnica del arte’ terminó muestra que la τέχνη no está necesariamente relacionada a un hacer práctico, pero, además, y en un sentido más originario, muestra que el ámbito de la τέχνη, y con él el del arte y el de la técnica, al menos en un cierto sentido, es el de lo divino y lo bello.

La variedad de términos a los que distintos traductores acuden para referirse a la τέχνη en un solo diálogo platónico es una muestra de la particular dificultad de encontrar un término contemporáneo en el que su sentido se despliegue apropiadamente (Balansard, 2001, pp. 13-17).

Y, sin embargo, para la mayoría de los comentaristas platónicos, sin importar sus variados enfoques, la τέχνη es un método racional empleado en la producción de un objeto (Balansard, 2001, p. 48) o, más específicamente aún, la τέχνη es un conjunto de procedimientos bien definidos y transmisibles, destinados para producir ciertos resultados juzgados como útiles (Balansard, 2001, p. 314). Concebirla así implica que su racionalidad depende de su capacidad de producir un objeto determinado (Balansard, 2001, p. 49). Así entendida, la τέχνη es racional porque es productiva; es decir, porque puede producir un resultado, se asume que posee un método. Esta comprensión supone una relación de implicación entre su fundamento racional y su carácter productivo.

Es en cuanto al carácter racional de la τέχνη por donde se infiltra los prejuicios modernos que restringen y reducen su sentido antiguo. Entender así la τέχνη es reducir su sentido hacia el de

⁵ “Puesto que el hombre tuvo participación en el dominio divino a causa de su parentesco con la divinidad, fue, en primer lugar, el único de los animales en creer en los dioses, e intentaba construirles altares y esculpir sus estatuas. Después, articuló rápidamente, con conocimiento [con τέχνη], la voz y los nombres, e inventó sus casas, vestidos, calzados, coberturas, y alimentos del campo” (Platón, 322, a2-8, [trad. 1981]).

la técnica, la artesanía, el oficio. Pues esta comprensión de la τέχνη asevera que saber producir un resultado significa tener la capacidad de explicarlo procedimental y racionalmente. Según Balansard (2001, p.49), esto no es sostenible en los diálogos platónicos. Para ello apunta al Gorgias de Platón, entre otros diálogos, para indicar que lo que hace de la τέχνη una actividad racional que puede ‘dar razón de’ es el hecho de conocer el bien propio del objeto que la ocupa. Pero ¿de qué manera saber producir implica saber qué se produjo? Conocer los medios por los que se produce algo es un conocimiento práctico, y en cuanto tal no es más que un conocimiento superficial. De ahí que considerar la τέχνη como un método racional de producción de un objeto sea imponer una racionalidad extraña al pensamiento griego, propia de la discusión moderna sobre la técnica y la utilidad que de ella se espera desde el momento en el que el saber se subyuga al poder hacer, subyugación declarada determinantemente por Francis Bacon en el siglo XVII (Farrington, 1961). Pues si para dar razón de algo es necesario conocerlo, el pensamiento moderno cree conocer el objeto que produce porque domina los procesos de su producción; sin embargo, para el pensamiento antiguo el proceso no dice nada de lo producido (Balansard, 2001, p. 50). El paradigma de la producción moderna deja de preguntarse sobre el qué es y de qué clase es ello que produce y se enfrasca en el cómo y en los medios y procesos de la producción (Arendt, 2003). El saber producir moderno redonda en el saber hacer.

La doble disconformidad de la τέχνη respecto del acto artístico meramente productivo y de la técnica moderna faculta el continuar la pregunta por el sentido de la τέχνη griega. Pues si ella no se reduce cabalmente a un conjunto de procedimientos ni a la aplicación de estos para la producción de un resultado, su ámbito nos arrastra, como vimos a causa de Hefesto, hacia el de la revelación de lo aparentemente ausente.

Etimológicamente, la raíz del término τέχνη está asociada a la construcción, primitivamente la de navíos. Con el tiempo, el término derivó en formas divergentes y se prestó a usos generales referidos a una vasta variedad de ámbitos. Desde los primeros registros disponibles el término es muy ambiguo. Aunque poco presente, en Homero es multifacético. Para tiempos de Platón, la cuestión de la τέχνη fue discutida profusamente. Esta ambigüedad entra en conflicto con

la claridad y la cotidianidad con la que en la actualidad se habla de la técnica del arte y de la técnica moderna (Balansard, 2001, p. XIII, p. 19, p. 314; Roochnik, 1998, pp. 17-20).

Así, el sentido original de la τέχνη nos es oscuro, no solamente por la distancia entre su uso primitivo y sus posteriores y variados usos registrados, sino también por la lectura moderna que se suele tener de ellos. Usos que, en su gran mayor parte, se mantienen registrados dentro de los diálogos platónicos. En base a un extenso estudio de estos, Anne Balansard (2001, pp. 11-12) argumenta que la τέχνη no se limita a una actividad productiva sujeta a un método, sea que se oriente su sentido al del arte o al de la técnica. La τέχνη no se reduce a un saber hacer ordenado y metódico consistente en la ejecución de un conjunto enseñable de procedimientos, ni se reduce a un saber hacer productivo cuya actividad se realiza con un objeto final en la mira. El saber en cuanto τέχνη no implica necesariamente lo racional procedimental o lo eficiente que resulta en un objeto. En cualquier caso, es más propio hablar de la τέχνη simplemente como un saber anterior, lo cual abre la posibilidad a múltiples modalidades de τέχνη, sean productivas, racionales, irracionales o como fueren (Balansard, 2001, p. 315; Heidegger, 2010, pp. 41-43; Roochnik, 1998, pp. 302-303). De ahí que Heidegger (2010) diga que la “τέχνη [...] no significa nunca ningún tipo de realización práctica [...], nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal” (p. 43). Se habla aquí de un advertir y un traer delante sacando lo presente fuera del ocultamiento para aparecer en su presencia más propia.

A ello alude Clinias en el Eutidemo platónico al distinguir dos tipos de τέχνηαι: aquellas dadas al quehacer manual que produce algo y aquellas dadas a la caza; éstas hacen referencia a los cazadores de bestias reales e imaginarias (φάντασμα, φαντάζω: hacer visible; φάινω: traer a la luz), pues estas últimas también ‘son’. Son también cazadores con una τέχνη los de las estrellas y los de las formas y los de los cálculos. Dice del astrónomo y del geómetra y del lógico que: “θηρευτικοὶ γὰρ εἰσι καὶ οὗτοι· οὐ γὰρ ποιοῦσι τὰ διαγράμματα ἕκαστοι τούτων, ἀλλὰ τὰ ὄντα ἀνευρίσκουσιν”⁶ (Platón, 290, c1-3). Quien caza, quien va tras de (θηρεύω), encuentra,

⁶ “pues también ellos son cazadores, ya que, en efecto, no producen sus figuras, sino que se limitan a encontrar las [cosas, τὰ ὄντα] que existen” (Platón, 290, c1-3, [trad. 1983]).

descubre (ἀνευρίσκω), las cosas que son, los entes (τὰ ὄντα). Ningún cazador produce para sí su presa al modo de la fabricación ideal de ciertos diagramas, figuras mentales o esquemas (τὰ διαγράμματα), sino que, por más que no la tenga a la vista, va tras ella siguiendo sus rastros y la trae a su luz. La τέχνη no está caracterizada según la mera realización de un objeto o de un resultado, material o mental. Anterior y fundamentalmente, la τέχνη como saber está orientada según el estar a la caza, según el acechar y el develar la verdad de aquello que es, la verdad de un ente en virtud de haberlo visto ya y de verlo en su plenitud para poder así traerlo delante. Verdad que para los griegos era ἀλήθεια. Heidegger (2010) afirma que: “según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la ἀλήθεια, es decir en el desencubrimiento de lo ente” (p. 43). ἀληθές significa la negación de lo que se oculta; es la privación del carácter de oculto de lo ente; es traer delante lo que está oculto en él; la presencia de lo que es revela su verdad, una verdad que se oculta al mostrarse lo que es (Heidegger, 1994, pp. 225-246).

Contemporáneamente, la verdad para nosotros suele ser la adecuación del conocimiento de un objeto para un sujeto respecto de la cosa misma; la adecuación de la definición a aquello que se define. Pero antes de siquiera poder juzgar si tal conocimiento concuerda con la cosa, la cosa debe hacérsenos presente como tal (Heidegger, 2010, pp. 35-37).

El sentido de ἀληθές, entendido como el estar-aquí desocultado y el ser-mentado en sí mismo, no se explica de ninguna manera a partir del ‘juicio’ y, por tanto, ni se origina en el juicio ni está referido a él. Ἀληθεῖν no significa ‘apoderarse de la verdad’, sino tener en custodia el *ente* en cada caso mentado y, como tal, tenerlo en custodia en calidad de desvelado. (Heidegger, 2002, p. 63)

Lo oculto pasa desapercibido hasta que se atisba un rastro suyo y se lo sigue y se lo trae delante destacándolo de entre lo que ya se mostraba, tal como sucede con la presa y el cazador, puesto que el cazador lo es al haber visto ya en otras ocasiones aquello que caza. El venado está ahí entre lo frondoso del bosque, pero no es aparente como tal hasta que sí. La τέχνη no fabrica *ex nihilo* algo que no estaba ya allí, sino que ‘produce’ descubriendo y desocultando dentro de la facticidad de las cosas. Ya que “el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como diferente de lo que es” (Heidegger, 2010, p. 38). Este ocultarse del ser en lo ente en el acontecer de su aparición como fenómeno es un modo en el que la vida y el lenguaje mismos se

disimulan ante sí. Un ocultarse, un pasar inadvertido en su movimiento de caída hacia el olvido en cuanto reserva.

En este sentido, la τέχνη como saber, como haber visto, está asociada al acontecer de la verdad en el sentido del traer delante lo más propio de lo presente que ya se muestra ocultándose. Heidegger sostiene que está asociada a la ποιήσις ἐν ἄλλῳ en cuanto “[sacar] de lo oculto algo que no se produce a sí mismo y todavía no se halla ahí delante, y por ello puede aparecer y acaecer de este modo o de este otro” (Heidegger, 1994, p. 16). Este acontecimiento de la verdad —dice Heidegger (2010)— se da en unos pocos modos esenciales. Una de las maneras de llegar a ser de la verdad es precisamente en su ponerse a la obra en cuanto obra del arte; acontecimiento que implica “el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante” (p. 43) y cuya condición es el ‘haber visto’ del cazador propio de la τέχνη y el poder ‘ver’ lo bello divino propio de Hefesto y su fuego. “La apertura de este espacio abierto, esto es, la verdad, sólo puede ser lo que es, concretamente *esta* apertura, si ella misma se establece y mientras se mantenga instalada en su espacio abierto” (Heidegger, 2010, p. 44): el obrar de la estatua que es obra del arte se sostiene sobre sí mientras obra verdad. Por el arte, la verdad llega a ser y a acontecer en cuanto que se desoculta de entre lo ya presente. Así, al arte le es esencial el ponerse a la obra de la verdad. Pues “es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado” (Heidegger, 2010, p. 52). Esta verdad asociada a la τέχνη es la verdad de lo ente, la apertura de lo que es; es un modo particular del desocultamiento de lo ente.

5. Conclusiones: un sentido originario en la τέχνη griega

Al preguntar por el sentido amplio del arte y la técnica en el palimpsesto ‘técnica del arte’, la τέχνη aparece como saber anterior que implica el acontecimiento de la verdad en cuanto desocultamiento de lo ente en lo que es; se trata de un percatar de entre lo cotidiano y ordinario el presente en su aspecto más propio en virtud de ‘haber visto’, se trata de un ir tras él al modo del cazador y, de esa forma, traerlo delante y dejarlo obrar su presencia. Pero parece también que se

trata de un saber que deriva de la participación de los mortales en lo divino y, por ende, en lo resplandeciente de lo bello (*καλός*), en la verdad, debido al poder ver la belleza que es propia de las deidades cual el cazador ve los indicios del origen de las cosas o cual Hefesto a pesar de carecer de ella. De esta manera, proponemos que es posible dar cuenta de la propuesta heideggeriana sobre la *τέχνη* griega a través de una incursión genealógica en el palimpsesto en cuestión. A través de este sentido originario de *τέχνη*, es posible reconciliar y, a la vez, poner en cuestión no solamente cada uno de los términos, sino también la relación misma entre técnica y arte, dada la cercanía de la *τέχνη* a la belleza y a la verdad sobre el entendido de que es un modo del acontecer de la verdad en cuanto desocultamiento.

Nuestra tradición occidental tuvo que recorrer siglos para ver reunidos nuevamente el arte y la belleza. Primero tuvo que borrarse el carácter rudimentario y manual del término ‘*ars*’ para escribir por encima y atribuírsele un sitio privilegiado para con lo bello, deviniendo así en ‘el arte’. Sentido distinto del que sería necesario rematerializar en el término ‘técnica’ a fin de referirse precisamente a aquel carácter borrado del viejo término ‘*ars*’, calco latín de la *τέχνη* helénica, mientras ‘el arte’ contemporáneo busca su justificación apartada de la belleza. Pero todo esto no sin antes haber caído en el olvido un sentido más originario, el de la *τέχνη* como acontecer de la verdad propia de una visión para con lo divino que trae de lo oculto lo presente que ya es.

Pensar lo griego no nace de un intento por ser griegos nosotros mismos —intento ridículo siempre destinado al fracaso—, sino nace de la comprensión de que los fundamentos y principios del *λόγος* griego, incluso deformados y desajustados, incluso perturbados y oscurecidos, son aún hoy los que sostienen nuestra relación con el mundo (Beaufret, 1974, p. 61). Su comprensión radical nos permite avanzar en la interminable tarea de llegar a ser lo que somos nosotros mismos. Por ello que, en vez de postrar el origen en un lejano pasado, seguir la estela del origen fugaz de la *τέχνη* griega en un movimiento de reapropiación nos permite ahondar la comprensión de nuestro presente, un presente repleto de sus terminaciones (arte, artimaña, artificial, técnica, tecnología, etc.) y así abrir caminos para el pensamiento presente y porvenir.

6. Referencias

- Aumont, J. (2001). *La estética hoy* (Trad. M. A. Galmarini). (1ª ed.). (1998). Cátedra.
- Arendt, H. (2003). *La condición humana* (Trad. R. Gil Novales). (1ª ed.). (1958). Paidós.
- Arrieta de Guzmán, T. (2013). El arte y sus clasificaciones. En D. Sobrevilla y R. Xirau (Eds.), *Estética* (pp. 43-66). Trotta.
- Balansard, A. (2001). «Technè» dans les «Dialogues» de Platon: *L’empreinte de la sophistique*. (1ª ed.). Academia.
- Beaufret, J. (1974). *Dialogue avec Heidegger*. (1ª ed., Vol. 3). Les Éditions de Minuit.
- Carritt, E. F. (1951). *Introducción a la estética* (Trad. O. G. Barreda). (1ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Corominas, J., y Pascual, J. A. (2006). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. (1ª ed., Vol. 1). Gredos.
- Farrington, B. (1961). *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science*. (1ª ed.). Collier Books.
- Ferrari, A. (2019). *Dizionario di mitologia greca e latina*. (1ª ed.). UTET.
- Ferrater Mora, J. (1965). Arte. En *Diccionario de Filosofía*. (5ª ed., Tomo 1). Sudamericana.
- Gadamer, H.-G. (1998). *Estética y hermenéutica* (Trad. A. Gómez Ramos). (2ª ed.). (1976). Tecnos.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos* (Trad. E. Barjau). (1ª ed.). Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2002). *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles: Indicación de la situación hermenéutica (Informe Natorp)* (Trad. J. A. Escudero). (1ª ed.). Trotta.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque* (Trad. H. Cortés y A. Leyte). (2ª ed.). (1984). Alianza.
- Homer (1920). *Homer. Homeri Opera in five volumes*. Oxford University.
- Homero (1991). *Iliada* (Trad. E. Crespo Güemes). (1ª edición). Gredos.
- Ocampo, E. (2013). Estética de la naturaleza, del arte y las artesanías. En D. Sobrevilla y R. Xirau (Eds.), *Estética* (pp. 23-41). Trotta.



- Oliveras, E. (2005). *Estética: La cuestión del arte*. (1ª ed.). Ariel.
- Ovidius Naso, P. (1995). *Metamorfosis* (Trads. C. Álvarez y R. M. Iglesias). Cátedra.
- Plato (1903). *Platonis opera. T. 3: Tetralogias V - VII continens* (J. Burnet, Ed.; Nachdr.). Clarendon.
- Platón (1981). *Diálogos I* (Trads. J. Calonge Ruiz, C. García Gual y E. Lledó Iñigo). Gredos.
- Platón (1983). *Diálogos II* (Trads. E. Acosia, J. L. Calvo, J. Calonge Ruiz y F. J. Olivieri). Gredos.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética: Historia, teoría, textos* (4ª ed.). Universidad de Deusto.
- Roochnik, D. (1998). *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*. (1ª ed.). Pennsylvania State University Press.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Trad. C. Vidal). (1ª ed.). (1994). Alianza.