

El Arte otra vez como Tejne

Adolfo León Grisales Vargas
Profesor Universidad de Caldas
Ph.D. Filósofo , Magíster en
Filosofía de la Universidad de
Antioquia. Doctor en Filosofía
de la Universidad Javeriana.
adolfo.grisales@ucaldas.edu.co

Resumen

Lo que intento mostrar es que ese paréntesis de la cultura occidental llamado historia del arte, que va desde el Renacimiento hasta el arte conceptual se caracteriza por el intento de proponer o de pensar un tipo de creación o de producción humana completamente desgajado y opuesto a la producción técnica, algo cualitativamente diferente de ella. Simbólicamente, el acto fundacional de esa historia es la decisión de Miguel Ángel de abandonar la casa del maestro artesano para comprenderse a sí mismo como mucho más que un artesano, y el punto culminante de tal historia, es el arte conceptual, donde el artista se libera definitivamente de toda relación con la técnica. El “después” de esa historia, en cuyos todavía difusos albores nos encontramos, sería el del retorno tranquilo del arte al terreno más amplio de la técnica, lo que no significa la liquidación del arte, así como no podemos decir que no había arte previo a la decisión de diferenciar arte y técnica. En suma, lo que sostengo es que ya el arte no puede seguir sustrayéndose al ámbito de la técnica, lo que significa que hasta cierto punto, hoy vuelve a ser posible pensar el arte como tejne.

Recibido: Julio 7 de 2010

Aprobado: Noviembre 15 de 2010

Palabras clave: Arte contemporáneo, Hans Belting, historia del arte, Heidegger, nuevos medios, técnica.

Again, Art as Tejne

Abstract

What I intend to demonstrate is that the parenthesis that Eastern culture has called Art History which goes from Renaissance to conceptual art, is characterized by an attempt to propose or think of a type of creation or human production completely broken off and opposed to the technical production, something qualitatively different to it. Symbolically, the foundational act of this story is Michael Angelo's decision of abandoning the craftsman master home to understand himself as much more than a craftsman, and the climax of such story is the conceptual art in which the artist sets himself definitively free from any relationship with the technique. The "after" of this story in whose still confusing beginnings we are today, would be the tranquil environment of art in the widest field of technique. Summing up, what I adduce is that, since art cannot continue to be withdrawn from the field of technique this makes it possible to think of art today as tejne.

Key words: Art History, contemporary art, Hans Belting, Heidegger, new media, , technique.

196

En el mundo de la creación artística y de sus teorías, se ha vuelto hoy corriente una expresión, en apariencia inocua, pero que considero extraña y muy significativa: se habla de "nuevos medios" o de "nuevos soportes y plataformas tecnológicas". Se encuentra esa expresión, por ejemplo, en los planes curriculares de los programas de arte (en la Maestría en Artes de la Universidad Nacional el plan curricular diferencia entre "artes tradicionales" y "nuevos medios") y es común también encontrarle un capítulo entero en los libros de historia del arte (Walther, 2003).

Ahora bien, ¿por qué no hablar de “nuevas” artes y no de nuevos medios o de nuevos soportes técnicos? A despecho de lo que se había creído, con A. Danto, respecto del supuesto fin de la historia del arte (Danto, 1997), esta situación parece delatar la dependencia de un concepto anacrónico de arte que no consigue del todo actualizarse pese a instalarse en nuevos medios. Porque en lugar de un arte de verdad “nuevo”, es decir, desprendido de esa línea continua y progresiva que fue la historia del arte, lo que hacemos es, otra vez, poesía, escultura, pintura, música, solo que ya no con pinceles, óleos, violines y lápices, sino con píxeles, sintetizadores y en general computadores. Seguimos pues necesitando los referentes clásicos para pensar las creaciones montadas sobre los nuevos medios. Valga decir que en otro tiempo la osadía de los artistas consistió en valerse de materias innobles o en representar situaciones cotidianas, y ahora lo novedoso consiste en valerse de las técnicas más recientes, pero lo que urge preguntar es por qué esto puede ser novedoso y significativo. Anticipemos una tesis: de tal novedad podemos inferir que lo es precisamente porque habíamos llegado a un punto en el que el arte había roto definitivamente sus lazos con la técnica y, como lo dice Danto, habíamos supuesto que esto correspondía al develamiento de la esencia del arte⁵. Y al exponerlo así no pretendo negar la validez de las tesis de Danto sino que más bien se nos muestra que dichas tesis se inscriben en esa misma historia del arte que se creía superada con la revelación de la esencia del arte.

Lo que afirmo es que ese paréntesis de la cultura occidental llamado historia del arte, que va más o menos desde el Renacimiento hasta el arte conceptual se caracteriza por algo muy puntual: el intento de proponer o de pensar un tipo de creación o de producción humana completamente desgajado y opuesto a la producción técnica, algo cualitativamente diferente de ella. Podríamos decir

⁵ Es de aclarar que Danto no se refiere explícitamente a la superación de la técnica sino a la de la belleza, pero la consecuencia que se propone ahora no entra en conflicto con sus tesis. Donde sí es explícito el asunto de la superación de la técnica es en la propuesta de Collingwood, donde su propósito es justamente trazar unas claras fronteras entre arte y artesanía (véase Collingwood, 1938).

que, simbólicamente, el acto fundacional de esa historia es la decisión de Miguel Ángel de abandonar la casa del maestro artesano para comprenderse a sí mismo como mucho más que un artesano, como alguien radicalmente diferente de él, y el punto culminante, al que apunta teleológicamente tal historia, es el arte conceptual, donde el artista se libera definitivamente de toda relación con la técnica, ya ni siquiera se define a sí mismo en relación con la producción de algún tipo de “cosas”. Y el “después” de esa historia, en cuyos todavía difusos albores nos encontramos, sería el del retorno tranquilo del arte al terreno más amplio de la técnica, lo que no significa la simple liquidación del arte, en el mismo sentido en el que no podemos decir que no había arte previo a la decisión de diferenciar arte y técnica. En suma, lo que quiero sostener es que ya el arte no puede seguir sustrayéndose al ámbito de la técnica, lo que significa que hasta cierto punto, hoy vuelve a ser posible pensar el arte como teje.

Cuando hablamos de “nuevos medios” o de “nuevos soportes tecnológicos” del arte hacemos referencia fundamentalmente a técnicas relacionadas con los campos de la imagen, de modo que son pues, sobre todo, nuevos medios de la imagen, hasta llegar al extremo en el que parece disolverse la imagen como tal en la llamada realidad virtual. Y esto no es algo apenas casual, nos abre un camino de indagación, dado que, de un lado, con frecuencia el concepto de arte se suele referir de manera privilegiada a las artes de la imagen, como si ellas fueran de algún modo el prototipo del arte (prácticamente todas las historias del arte, aunque no lo especifiquen, terminan siendo historia de las artes visuales); y, de otro lado, respecto de la imagen uno de los problemas centrales es justamente el de la dimensión técnica, al punto de que, como señala Hans Belting, se suele restringir toda reflexión y toda historia de la imagen a la reflexión e historia del desarrollo de sus procesos técnicos de producción, con lo que, como él mismo afirma, se deja de lado la dimensión antropológica o simbólica de la imagen (Belting, 2002); y este mismo predominio de la cuestión técnica respecto de la imagen, lleva a Jacques Aumont a preguntarse si no cabrá pensar que la propia

técnica implique una dimensión simbólica (Aumont, 1990), en el mismo sentido en el que, por ejemplo, lo propone Panofsky cuando se ocupa de la perspectiva como forma simbólica (Panofsky, 1925).

Conviene pues indagar un poco por el camino de la imagen. De manera muy general encontramos cuatro grandes dominios en el terreno de las nuevas técnicas digitales de la imagen: uno, el de las imágenes diagnósticas de todo tipo, desde las que exploran el interior de nuestro cuerpo, hasta las imágenes satelitales y las de los telescopios astronómicos; dos, el dominio del diseño visual y la publicidad; tres, el dominio de la ilusión y el juego, que abarca desde la fotografía familiar y el cine en tercera dimensión, con sus efectos especiales, y pasa por el televisor de alta definición, el Ipod, y otras cosas parecidas; y cuarto, el dominio del arte.

Tal vez lo primero es preguntarnos bajo cuál de estas formas se nos revela la verdad de la imagen, es decir, en el mismo sentido en el que lo expone Heidegger respecto de la obra de arte y Gadamer respecto de la verdad de la palabra, bajo cuál de estas formas la imagen se nos muestra como lo es en verdad, cuál de estas es pues imagen auténtica en sentido estricto. Otra pregunta que cabe formular siguiendo a Régis Debray es la de si en efecto esta clasificación es, digamos así, homogénea, si todo lo que estamos incluyendo en ella cabe denominarlo propiamente imagen ya que, según Debray, cuando entramos en la llamada imagen digital, ya nos hemos salido propiamente del terreno de la imagen (Debray, 1992). Una tercera pregunta, eludiendo la objeción de Debray, sería la de qué implicaciones ontológicas, si acaso las tiene, el paso del óleo y el pincel al software y a la pantalla, ¿puede equipararse la pantalla a un lienzo y el software y los píxeles al óleo y al pincel?

En cuanto a la primera pregunta, si uno sigue a Gadamer habría que responder que la verdad de la imagen corresponde a la cuarta forma, la del arte, ya que

en las otras habría algún grado de instrumentalización de la imagen, es decir, en esas otras formas la imagen opera fundamentalmente como signo y agota su sentido en aquello a lo que remite, mientras que la imagen artística operaría como símbolo⁶ y vendría a ser entonces un remitir pero a la vez un presentar, un hacer presente aquello a lo que se remite. Claro que Gadamer precisa además que si bien la imagen artística es un símbolo, no necesariamente toda imagen simbólica es una imagen artística, pero, creo, aquí ya se empieza a patinar y no es tan fácil trazar la diferencia. Ahora bien, en el caso que estamos tratando ya no se trata del problema de la imagen a secas, sino sobre todo de la cuestión del posible vínculo esencial que habría entre la imagen y su soporte, y es algo tan decisivo que puede llevar incluso a la conclusión, como en Debray, de que en el caso de la imagen digital ya no estamos en el terreno de la imagen. Hasta la fotografía fotoquímica el problema de la mediación resultaba más o menos accidental respecto de la esencia de la imagen (óleo, carboncillo, pastel, luz, lienzo, mural, papel), pero al llegar a la imagen digital, la dimensión técnica deja de ser entendida como algo marginal y lo que está en discusión es si todavía se puede seguir hablando de imagen.

La pregunta entonces sería ¿qué es lo que tiene de singular la técnica actual respecto de la imagen, que nos obliga a pensarla como esencialmente vinculada a la imagen? ¿Se trata de una ruptura histórica radical frente a todo pasado de la imagen, o al esclarecimiento de un rasgo constitutivo de la imagen que se nos había velado, quizá por mismo embrujo y fuerza de las imágenes? ¿Será que la imagen, hasta ahora, nos había ocultado su esencia técnica y ahora dicha esencia se nos hace manifiesta?

Tal vez una manera de plantear mi propósito se aclare en una analogía inversa con las tesis de Belting respecto de la imagen: mientras a él le interesa proponer una “antropología de la imagen”, con el fin de estudiar la imagen desde una

⁶ El concepto de símbolo al que se alude es el que se acuña en el contexto del romanticismo alemán, y que Gadamer recoge cuando propone su teoría sobre la imagen (Gadamer, 1960) y cuando plantea los “fundamentos antropológicos del arte” (Gadamer, 1977).

perspectiva que no se agote exclusivamente en el factor tecnológico, sobre el que se suelen trazar diferencias abruptas entre las producciones icónicas más antiguas y los nuevos medios digitales, para más bien encontrar esa profunda unidad simbólica de la actividad humana de producción de imágenes; lo que yo pretendo es más bien encontrar el hilo de esa unidad en la dimensión técnica. Porque es como si a la postre Belting estableciera una diferencia entre un historia antropológica de la imagen y una historia tecnológica de la producción de imágenes, lo que supone, hasta cierto punto, negar, o por lo menos olvidar, la pregunta por la misma dimensión antropológica de la técnica.

Considero que mi enfoque se justifica porque mientras en el caso puntual de la historia de la fabricación de imágenes encontramos un creciente refinamiento y al parecer una cada vez mayor dependencia del soporte tecnológico, que nos puede confundir hasta no ver en la historia de las imágenes otra cosa que la historia de sus mediaciones, en el caso del arte la situación es prácticamente la contraria: en el sentido que empieza a ganar en el Renacimiento y que se consolida en la Modernidad, el arte se querrá comprender fundamentalmente en oposición a la técnica. Ello explica en parte la resistencia inicial a admitir la fotografía como arte, en tanto que se trataría de un producto eminentemente técnico. La obra de arte auténtica no se quiere concebir como un producto de la técnica. Una consecuencia, entre otras, es que la historia del arte se escribirá de un modo muy distinto de la de las imágenes o, como ya se mencionó, la historia del arte corresponderá a una historia de las imágenes a la que se le habrá suprimido la referencia a la esencia técnica de la imagen.

Necesitamos precisar el concepto de técnica, pero para ello hay que revisar a la vez el modo como se la ha definido desde la Modernidad en relación con el arte. Hablar de nuevos medios o de nuevos soportes y plataformas tecnológicas en el campo del arte es algo bien significativo porque sugiere la idea de una independencia del arte respecto de los “medios”, lo que a su vez

supone la división entre unas artes “tradicionales”, soportadas en los medios técnicos tradicionales y por lo mismo de alguna manera devaluadas en tanto que tradicionales, y unas artes nuevas, acordes a las nuevas tecnologías. Y hay en ello una paradójica ambigüedad: justo cuando el arte parecía haberse librado por completo de su relación con la técnica y los medios (arte conceptual), aparece como un nuevo criterio de demarcación uno referido por entero a la dimensión técnica de la obra, y en un sentido bien inusual.

Tal vez todavía en los inicios de la historia del arte, con Vasari (1570), la cuestión de la técnica era un criterio central para diferenciar a los antiguos de los nuevos, pero cuando se va consolidando el sentido moderno del concepto de arte, el horizonte teleológico de esa historia será el relato del logro definitivo de su autonomía, hasta ya no ser otra cosa que arte, solo arte. Esto, por supuesto, hace que se redefinan las diferencias entre los antiguos y los modernos, uno de cuyos ejes será ahora (y no digo que el único pero sí uno de los más decisivos) el del papel que juega en cada caso la dimensión técnica en la creación de la obra, y no simplemente el reconocimiento de la superioridad técnica de los modernos, como todavía lo podemos encontrar en Vasari. Ahora bien, dicha historia se hace luego remontar por detrás de la Modernidad y del mismo Renacimiento y reconstruye así una cierta unidad que se hunde en los orígenes de la humanidad, pero en tal historia es como si se dijera que también, en el pasado, era posible el arte a pesar de la ineludible dimensión técnica de toda su producción. Algo así como que en el pasado la creación de obras de arte era el resultado inesperado de los artesanos, nadie se proponía la creación explícita de obras de arte pero, aun así, en el medio de una vasta producción artesanal, excepcionalmente se creaban auténticas obras de arte. En esta clave, me atrevo a decir, se puede leer toda la estética de Hegel (1832) así él no esté pensando en la técnica como hilo conductor de su historia del arte; el famoso “carácter pretérito del arte” se puede entender en el sentido de que en ese punto en el que el arte se realiza plenamente, entre los griegos, el arte clásico, es precisamente aquel en donde

van a coincidir por única vez la conciencia y la producción técnica, y luego la conciencia la rebasa y deja de autocomprenderse en función de la técnica, y así inicia el camino de la más absoluta depreciación de la técnica.

Son obvias las diferencias técnicas entre escultura y música, pero los criterios de clasificación en los siglos XVIII y XIX no hacían de esto el núcleo de su diferenciación, se las trataba simplemente como dos artes diferentes y, en efecto, se las jerarquizaba pero sobre la base, por ejemplo, de su mayor o menor espiritualidad. Ahora, en cambio, destacamos la diferencia técnica como algo relevante. Cabe contrastarlo con lo ocurrido en los inicios de las vanguardias del siglo XX, cuando, de un lado, los futuristas, con Marinetti a la cabeza elevaban la máquina a suprema posibilidad artística, de otro lado, los artistas reunidos en la escuela Bauhaus, Paul Klee y Kandisky entre otros, perseguían la utopía de “humanizar” la técnica por el camino de su reconciliación con el arte, y finalmente otros más, en el campo teórico, como Adorno y hasta cierto punto Benjamin, verán en las técnicas nacientes, como el cine y la fotografía, una amenaza a eso que hace del arte algo único y misterioso del arte, su “aura”, y se hablará de la “pérdida de evidencia del arte” (Adorno, 1970). Pero, con algunas excepciones destacadas (algunos surrealistas, por ejemplo, como Duchamp), las consideraciones en torno a la técnica no apuntan hacia una crítica radical respecto de la misma dimensión técnica de la obra de arte, sino en un sentido más general a las pretensiones de dominio técnico del mundo; alguien como Picasso dirá que a los quince años ya tenía la misma destreza de un Miguel Ángel y que le tomó mucho tiempo ser capaz de volver a pintar como un niño, y en el caso de Dalí es evidente su perfección técnica.

Pero habrá un giro drástico en la cuestión, más evidente hacia mediados del siglo XX que, podría decirse, alcanza su punto culminante con la propuesta de un arte conceptual, de un arte que es fundamentalmente idea y que delata como superfluo todo virtuosismo técnico; sin embargo, el extraño reverso de

esto es que también aparece la posibilidad de un arte que va a exigir de nuevo un impresionante dominio técnico, ya no del lado del manejo de pinceles y martillos, sino, por ejemplo, en el novedoso campo del diseño y de la programación de software y de hardware. Por supuesto todavía se discute acerca del reconocimiento del estatus de arte a muchas de las producciones en estos nuevos campos, se argumenta que se trata de un ámbito meramente ingenieril que carece de toda dimensión simbólica y metafórica que, a lo sumo, es capaz de producir espectáculos asombrosos, de una perfección estética indiscutible, pero carentes de significación; un caso destacado es el de lo ocurrido respecto de las técnicas digitales de la imagen, los efectos especiales del cine, la tercera dimensión, la alta definición, la realidad virtual, etc. Si bien, por supuesto, en tal discusión, emerge en el mismo seno de lo institucionalmente considerado arte, la reivindicación de un uso específicamente artístico de dichas técnicas, aunque con ello, digamos de paso, no hace más que revivirse un viejo debate, ya que se tornan entonces difusas las fronteras entre, por ejemplo, el diseñador visual y el artista propiamente tal que se mueve en el campo de los llamados “nuevos medios”.

Así, mientras en el caso de la imagen nos arriesgamos a confundir el sentido y la historia de las imágenes con el sentido y la historia de sus técnicas de producción, y así se liquida su dimensión simbólica y antropológica, en el del arte nos arriesgamos a confundir el sentido y la historia de la acción humana y de su producción simbólica con el sentido y la historia del arte. Aunque, por supuesto, tal riesgo solo lo es en tanto que el arte se quiera seguir entendiendo desconectado de la técnica, como una pura abstracción, como puro concepto, como idea, casi, me atrevo a pensar, como algo que rebasa lo propiamente humano; el arte se hace “inhumano”, se deshumaniza (aunque no lo digo en el mismo sentido en el que Ortega y Gasset hizo popular esta expresión). En últimas pues, lo que quiero proponer, es que solo por el camino de la técnica es posible recobrar la dimensión antropológica del arte, solo así es posible

“humanizar” el arte. El problema es que, al desconectar arte y técnica, también hemos malentendido la técnica como algo “deshumanizante”, y ello es así incluso cuando Heidegger quiere pensar la esencia de la técnica y la pone en el horizonte del ser, termina por verla como algo que, en cierto modo, requiere ser redimido por el arte⁷.

Pero, ¿qué quiere decir, o cómo entender eso de que la técnica es “humanizadora”? Aquí, curiosamente, podemos pedir ayuda a Peter Sloterdijk, el actual “enfant terrible” de la filosofía alemana contemporánea. Según él, la técnica no es simplemente algo que esté a nuestra disposición, más bien, cabría decir que somos hechos por la técnica: “Si ‘hay’ hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano. Ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos” (Sloterdijk, 2003: 17).

Y ¿qué quiere decir entonces “técnica”? Nuestra palabra hunde sus raíces en los inicios de la cultura occidental, en el mundo griego. Técnica, tejne, significa saber-hacer, no solo saber, como lo quiere destacar Heidegger cuando se ocupa de la esencia del arte, no solo hacer, como lo quiere definir Collingwood en su propuesta de limpiar el arte de toda dimensión artesanal, en la juntura se expresa la condición humana. Somos lo que sabemos-hacer, y por lo mismo podemos no saber-hacer. No apunto hacia una burda identificación del arte con la técnica, pero creo que el problema se ha planteado de manera simplista, se ha visto la técnica como una limitación que se cree resolver simplemente eludiendo la técnica. Pero, digámoslo así, la cuestión no es eludirla sino más bien enfrentarla, atravesarla, trascenderla, lograr, como dice Belting, “trascender las fronteras técnicas del medio” (Belting, 2002: 273), y esto no se logra apartándose de la técnica sino hundiéndose en ella.

⁷ La meditación sobre la técnica es uno de los temas recurrentes de Heidegger, y en el sentido que lo planteo ahora, de una confrontación entre arte y técnica, se puede estudiar, entre otros, en su muy conocido artículo “La pregunta por la técnica” (Heidegger, 1954), y en la también muy conocida conferencia “El origen de la obra de arte” (Heidegger, 1960).

No cabe duda de que ha habido unos cambios impresionantes en el campo de la técnica; de la artesanía premoderna, a las técnicas de explosión de la Modernidad, como las llama García Bacca, hasta llegar a las revoluciones en la informática, las técnicas digitales, la robótica, la ingeniería genética, etc. O, como las clasifica Sloterdijk, el paso de la alotécnica a la homeotécnica; como se la quiera llamar, tal transformación es indudable, y una de las implicaciones de esto es la pregunta de hasta dónde puede seguirse hablando de un “saber-hacer”, en la medida en la que parece tratarse de un abandono del trabajo corporal para derivar en algo eminentemente intelectual. Así, por ejemplo, habría que preguntarse si el trabajo del diseñador visual, o de quien diseña un software, es también un “saber-hacer” de un modo análogo a como lo es el de quien pinta al óleo, ¿no requieren la dimensión del “saber-hacer” el correlato material y cósmico de la obra así como de la habilidad corporal, sea cual sea? Aunque también habría que preguntar en qué medida, y si lo está, se involucra el cuerpo en ese trabajo.

Yo creo que esta disyuntiva deriva de un olvido, o de una ilusión: la de creer que es posible un intelecto puro, la de pensar lo espiritual desarraigado de la vida y del cuerpo; por ello urge reivindicar la dimensión corporal del intelecto y el espíritu.

206

Pese a todas esas transformaciones a las que hemos aludido, considero que en lo fundamental la técnica sigue siendo, antropológicamente, lo mismo: artificio y engaño, es estrategia, habilidad, astucia (Prometeo, Odiseo), es un “sabérselas arreglar”, es, para decirlo con Blumenberg, estrategia para enfrentar el absolutismo de la realidad, y también, para decirlo con Heidegger, es una mediación esencial, un hacer aparecer, un traducir, un interpretar, por ello, y aun a riesgo de exagerar, tal vez quepa decir que la técnica es esencialmente técnica de la imagen; pero estas verdades se nos extraviaron cuando se tejió

un vínculo entre ciencia moderna y técnica, que nos llevó a pensar la técnica en función de la ciencia, como una aplicación suya, y por ende en relación con la idea moderna de verdad. Por ello hemos creído que el impresionante dominio técnico del mundo es una consecuencia obvia de nuestro cada vez mayor conocimiento del mundo, creencia que a su vez se ve reforzada, de modo circular, por la eficiencia de la técnica moderna. Y por extraño que parezca, esa imbricación circular entre ciencia y técnica es algo inédito, y le confiere a la técnica un sentido completamente distinto del que pudo tener en el pasado, ahora se nos presenta como algo que de modo natural y evidente está vinculado a la ciencia, su horizonte de significación es el mismo del dominio científico, y en cambio se lo comprende como completamente desconectado del dominio del arte, al punto de que allí donde sobrevive la relación del arte con la técnica, se tratará o será visto por los modernos, como un arte y una técnica inferiores, tal redefinición de vínculos será uno de los rasgos característicos de la Modernidad, y se lo tomará como prueba de superioridad tanto de su arte como de su técnica.

Lo que se nos ha ocultado es precisamente la potencia poiética, creadora, de la técnica. Es la técnica la que en realidad le fija sus tareas a la ciencia, la que le proporciona sus preguntas y le diseña los experimentos para probar sus teorías. Resulta inaudito que en la Modernidad hayamos querido desconectar la técnica del saber práctico, y que incluso hayamos querido subordinar tal saber a una técnica metodológicamente controlable.

La técnica se malentiende si se la quiere pensar como la aplicación en abstracto de un saber previo, que se tiene previamente a sí, completo, como saber, y que está por lo tanto desconectado del hacer, de modo que la técnica se entiende restringidamente como un puro hacer mecánico, carente de toda dimensión creativa. Por aplicación se suele entender, capacidad de copia, de imitación; así, cuando, como en Platón, se piensa al artesano, y en general al técnico, como alguien que “copia” la idea, liquidamos la pregunta por el saber que tiene que

tener el artesano para poder copiar la idea. La técnica es un saber-hacer, como ya decíamos que lo indica el sentido griego de la palabra, el problema es que hemos disuelto el vínculo esencial entre saber y hacer y luego solo hemos sido capaces de conectarlos de manera mecánica, sobre la base de la primacía indiscutible del saber sobre el hacer.

El saber humano es, en tanto humano, originaria y esencialmente un saber-hacer, solo es efectivamente saber en la confrontación específica de un hacer, incluso en el caso del que podemos llamar el saber más abstracto, el de la metafísica, solo es saber si está referido y confrontado en últimas con el hacer del mundo y de nosotros mismos. En la misma medida, entonces, habría que decir que la técnica es esencialmente creativa, porque es de suyo un saber pero además, en tanto que hacer, es ella misma creación de saber, no mera adquisición contemplativa, lo que, al cerrar el círculo, significa que el saber humano es radicalmente distinto de lo que podría significar saber desde la perspectiva de los dioses; porque significa que el saber no se refiere a una realidad o a un mundo de Ideas que subsiste previo al saber, sino que se refiere al proceso mismo de creación de esa realidad sabida. El técnico es pues, un creador, lo que ha ocurrido desde el Renacimiento y se ha consolidado en la Modernidad, es la amputación de la dimensión creativa de la técnica, y su subordinación frente a los dominios de la ciencia y el arte, que se habrían repartido en su pureza química (y en tanto pura, falsa) la una el saber y la otra la creación. Con ello se ha generado una confusión monumental respecto del sentido y el papel tanto de la técnica como de sus vástagos, la ciencia y el arte.

Ya puede aclararse algo de lo que decíamos antes: que la esencia de la imagen es técnica y que toda técnica es esencialmente técnica de la imagen. Por lo primero podemos decir entonces que la imagen misma es creadora, por lo segundo, que la imagen constituye el logro que define la esencia de la técnica, de modo que habría un hilo de continuidad no solo entre las imágenes de las cavernas

y la imagen digital, sino también entre un utensilio primitivo de piedra y una imagen digital: toda producción técnica es en último término una producción de imágenes; la primacía o el alto valor que le hemos concedido en el tiempo a la imagen artística deriva precisamente de ahí, en ella cristaliza la esencia y el logro de la técnica. Así pues, técnica, imagen y arte son tres conceptos imbricados e inseparables. También por ello es lícito decir que el arte es por excelencia el arte de la imagen y que a la vez la imagen es por excelencia la imagen del arte; y con ello no es que pretenda marginar artes como la poesía, o la música, sino más bien situarlas a todas, las conocidas y las posibles en un futuro, en el horizonte común de la técnica y la imagen.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. (1970). *Teoría estética (Ästhetische Theorie)*. Barcelona: Orbis, 1983. Traducción: Fernando Riaza.

AUMONT, Jacques. (1990). *La imagen (L' image)*. Barcelona: Paidós, 1992. Traducción: Antonio López Ruiz.

BELTING, Hans. (2002). *Antropología de la imagen (Bild-Anthropologie)*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. Traducción: Gonzalo María Vélez Espinosa.

COLLINGWOOD, R. G. (1938). *Los principios del arte (The principles of art)*. México: F. C. E., 1960.

DANTO, Arthur. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia (After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History)*. Barcelona: Paidós, 1999. Traducción: Elena Neerman.

DEBRAY, Régis. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente (Vie et mort de l' image)*. Barcelona: Paidós, 1994. Traducción: Ramón Hervás.

GADAMER, Hans-Georg. (1960). *Verdad y método I (Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*. Salamanca: Sígueme, 1997 (7ª edición). Traducción: Ana Agud y Rafael de Agapito.

_____. (1977). *La actualidad de lo bello (Die Aktualität des Schönen)*. Barcelona: Paidós, 1991. Traducción: Antonio Gómez Ramos.

HEGEL, G. W. F. (1832). *Lecciones de estética (Vorlesungen über die Ästhetik – según la edición alemana de Suhrkamp de 1970 basada en la edición: Werke. Gesammelte Ausgabe IM 18 Bde. Berlín 1832-1845)*. Barcelona: Península, 1989. Traducción: Raúl Gabás.

HEIDEGGER, Martin. (1954). *Conferencias y artículos 5 (Vorträge und Aufsätze)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. Traductor: Eustaquio Barjau.

_____. (1960). *Caminos de bosque (Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege)*. Madrid: Alianza, 1995. Traducción (según la edición Reclam de 1960): Helena Cortés y Arturo Leyte.

PANOFSKY, Erwin (1925). *La perspectiva como forma simbólica (Die Perspektive als "Symbolische Form")*. Barcelona: Tusquets, 1999. Traducción: Virginia Careaga.

SLOTERDIJK, Peter. (2003). *El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología genética*. En Revista Laguna, 14: 9-22.

VASARI, Giorgio. (1570). *Vidas de los más excelente pintores, escultores y arquitectos (antología)*. Barcelona: Océano, 2000. Traducción: Julio Payró.

WALTHER, Ingo F. (Ed.). (2003). *Arte del siglo XX*. México: Océano.