



## EL CONCEPTO DE ORIGINALIDAD EN EL ARTE Y SUS DETERMINANTES EN LA EXPERIENCIA CREATIVA EN LA CONTEMPORANEIDAD

The Concept of Originality in Art and its Determinants in the Creative Experience in the Contemporary

GERUZA VALADARES SOUZA

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

---

### KEY WORDS

*Creation  
Poiesis  
Praxis  
Originality*

### ABSTRACT

*We propose to investigate the concepts of poiesis, téchne, alétheia and praxis and their relationship with human creation in three historical periods: in Greek antiquity, in modernity and in contemporary times, in order to answer the question: What is the state of creation in the contemporary? In this sense, the research analyzes the concept of originality in antiquity and modernity, with the aim of demonstrating the determining influence of this concept on the understanding of artistic experience in the contemporary world.*

---

### PALABRAS CLAVE

*Creación  
Poésis  
Praxis  
Originalidad*

### RESUMEN

*Proponemos investigar los conceptos de poiesis, téchne, alétheia y praxis y su relación con la creación humana en tres períodos históricos: en la antigüedad griega, en la modernidad y en la contemporaneidad, con el fin de responder a la pregunta: ¿Cuál es el estado de la creación en el contemporáneo? En este sentido, la investigación analiza el concepto de originalidad en la antigüedad y en la modernidad, con el objetivo de demostrar la influencia determinante de dicho concepto para la comprensión de la experiencia artística en la contemporaneidad.*

Recibido: 27/ 06 / 2020

Aceptado: 01/ 10 / 2020

## Introducción

En el intento por comprender la experiencia creativa contemporánea, con un espesamiento crítico de los debates propuestos por los filósofos Agamben (2013a, 2013b), Hannah Arendt (2016, 2005) y Sennett (2009), proponemos el análisis de los conceptos de la *poiésis* y la *praxis* y su relación con el hecho humano, para demostrar la relación de la creatividad, en el mundo contemporáneo, con el concepto de originalidad.

Al analizar el concepto de creatividad, nos guiamos por el concepto de la *poiésis* y la *praxis* del griego antiguo. Entendemos que la *poiésis* y la *praxis*, de diferentes maneras, definen la acción transformadora de sí mismo y del mundo, “[...] en la cual están indisolublemente unidos el pensamiento crítico esclarecedor y la acción transformadora del real” (Baremlitt, 2002, p. 164, traducción nuestra)<sup>1</sup>.

En relación con Agamben (2013a), nos ocuparemos del análisis de los conceptos de la *poiésis* y la *praxis* en tres períodos históricos diferentes: en la Antigüedad griega, en la Modernidad y en la Contemporaneidad, para analizar la experiencia creativa en el contemporáneo. En un intento de comprender los conceptos de la *poiésis* y la *praxis*, colocamos el alcance de la política y de la estética<sup>2</sup> inseparable del hacer humano, ya que, como analizan los autores, la relación del hombre con el hacer ha perdido su relación original con la estética y con la política.

Aunque erróneamente definido por una actividad específica de los artistas – en el sentido moderno del arte como originalidad –, el significado del concepto de técnica (*téchne*) para el antiguo griego corresponde a todas las actividades que contemplan la unión del pensamiento con la acción. El concepto del antiguo griego de técnica (*téchne*), no corresponde a la actividad exclusiva del artista, tal y como la entendemos hoy en día. Las actividades artesanales y artísticas estaban estrechamente relacionadas con el concepto de

*poiésis*, mientras que la actividad política correspondía al ejercicio de la *praxis*. En este camino, analizaremos los conceptos de la *poiésis* y la *praxis* de la Antigua Grecia con el objetivo de pensar en el rescate de la vinculación de las acciones creativas del hombre alineadas con la perspectiva estética y política. Debido a los efectos de la producción contenidos en el acto de fabricación, lo que nos interesa son los procesos producidos en el curso de la creación. Por lo tanto, nos preguntamos qué efectos se producen en el acto de producción de la obra. ¿Qué procesos existenciales se activan en la experiencia estética? ¿Es posible separar la *poiésis* de la *praxis* o ambas, aunque distintas, son actividades que pueden caminar juntas?

En un sentido contrario a lo que entendemos como originalidad en el contemporáneo, la génesis de la creación en la antigüedad no se refería al artista como un sujeto autónomo desprendido de la experiencia, como alguien que controla la construcción del objeto artístico apoyado en una relación solitaria con su creación. En Agamben (2013a, 2013b), la producción de la *poiésis* es reveladora del origen, pero el origen que relata el griego antiguo no tiene nada que ver con la idea de un agente causante de la acción; pero, al contrario, el sujeto, en este caso, no tiene el origen de la acción, porque es la obra la que tiene el origen de su ser, de su verdad, *alétheia* como la definió Aristóteles (2003, 2002), de un fin que está fuera del sujeto.

Con Sennett (2009), trataremos de demostrar que el aprecio del artista como alguien que crea una obra original es una visión moderna del hombre y de la obra como creación original. Ambos conceptos, el de artista y el de obra original, son definiciones que no existían en la época de las producciones artesanales; son ideas recientes que revelan al artista como el agente responsable de la creación de la obra original como algo nuevo. Para Sennett (2009), si en la antigüedad y en la época medieval la creación estética es fruto de un trabajo colectivo y compartido, el Renacimiento es la marca histórica del nacimiento de la creación de un objeto original como resultado de un autor individual.

La cuestión de la *poiésis* y la *praxis* ocupa un lugar central en el pensamiento de Agamben (2013a, 2013b) y Arendt (2016, 2005), ya que

<sup>1</sup> Traducción del original: “[...] na qual estão indissolúvelmente unidos o pensamento crítico esclarecedor e a ação transformadora do real” (Baremlitt, 2002, pág. 164).

<sup>2</sup> Es importante señalar que la perspectiva estética en esta investigación se concibe como una experiencia existencial transformadora del sujeto.

los autores analizan que, con la Modernidad, la *poiesis* y la *praxis* se han reducido a la dimensión productiva y utilitaria de todo el hacer humano. A partir de Arendt (2016, 2005), nos interesa explorar el concepto del hacer del *homo faber*, que equivale al hacer del artesano y del artista; y establecer los criterios adoptados por la filósofa para pensar la obra al margen de la posición de instrumentalidad, condición incompatible con la actitud política y de la libertad humana. Para realizar la problematización del arte y de la experiencia creativa en el contemporáneo, exploramos inicialmente la distinción conceptual que la filósofa Hannah Arendt (2016, 2005) presenta al analizar el trabajo, la obra y la acción. En esa directriz, examinamos el concepto de fabricación – que para la autora se refiere a la actividad propia del artesano y del artista – para luego evaluar los principios que regulan el hacer artístico y artesanal. Tenemos como hipótesis que el modelo de producción del artesano presenta una potencia creativa y de no divisibilidad entre el hacer manual y el hacer intelectual, que consisten en dos dimensiones del hacer humano que fueron separadas a partir del advenimiento de la Modernidad, con la propuesta de trabajo especializado.

### Un análisis de la *poiesis* y de la *praxis*

La Grecia clásica tiene su propia forma de entender la fabricación humana, por la cual el trabajo y el arte son actividades correlacionadas. En *Ética a Nicómaco*, Aristóteles (2002, p. 92) afirma: “En efecto, la técnica no tiene que ver ni con las cosas que son o se producen necesariamente, ni con las que son o se producen de una manera natural, porque estas cosas tienen un principio en sí mismas”. A partir de esta declaración de Aristóteles, verificamos que hay una diferenciación entre la técnica (*téchne*) y la *praxis* para los griegos antiguos. Tanto el arte como la fabricación del artesano se clasifican como técnica (*téchne*), que corresponden a la práctica de una técnica (*téchne*), de la producción de la obra como un objeto artificial.

Con base en la lectura de Aristóteles (2003, 2002, 2000), Agamben (2013a, 2013b) nos llama la atención sobre las definiciones de la fabricación del artesano y la fabricación del artista, distintas del aspecto en que las

entendemos en el mundo contemporáneo. Si las actividades del artesano y del artista se consideran hoy en día el resultado de la producción de un agente que construye la obra, en la Antigua Grecia la obra no era el efecto de una acción del hombre, sino que la obra era lo que contenía la esencia de la creación, el ser en obra. En vista de esto, el acto de construir estaba en la cosa y no en el sujeto que la construyó. La obra, en este caso, es lo que revela la acción de la creación y, de esa forma, la obra mantiene una independencia del sujeto que la ejecutó. Todo indica, pues, que la diferencia de la concepción moderna de un agente causal que produce la obra está fundada en el sujeto como responsable de la creación. De modo opuesto, para el griego antiguo el proceso de producción que originó la obra está inmerso en la obra y no en el sujeto que construye el objeto.

Aristóteles (2003) determina que el fin de la producción es la *energía*, que deriva del término *ergon*, obra; la palabra *energía* la define como el ser en obra. Aristóteles afirma la relación entre los conceptos de *énérgēia* y *érgon*. *Érgon* para Aristóteles (2003) se traduce en la capacidad humana de realizar una actividad, corresponde al ejercicio de actuación mismo. Una vez que el acto adquiere su forma, su presencia como obra, ese desvelamiento (*aletheia*) de la forma tiene lugar en su plenitud o perfección, Aristóteles (2003) denomina a esta actualización *energía*. Eso nos parece coherente con la afirmación aristotélica de que:

La actuación es, en efecto, el fin, y el acto es la actuación, y por ello la palabra ‘acto’ se relaciona con ‘actuación’, y tiende a la plena realización. Y puesto que en el caso de algunas potencias el resultado final es su propio ejercicio [...], mientras que en algunos casos se produce algo distinto (así, por la acción del arte de construir se produce una casa, aparte de la acción misma de construir), no es menos cierto que el acto es fin en el primer caso, y más fin que la potencia en el segundo caso. Y es que la acción de construir se da en lo que se está construyendo, y se produce y tiene lugar a una con la casa. Así pues, cuando lo producido es algo distinto del propio ejercicio, el acto de tales potencias se realiza en lo que es producido. (Aristóteles, 2003, p. 384)

Por este motivo, Aristóteles (2003) establece la diferencia entre la *poíesis* y la *praxis*, puesto que la actividad de manufactura (*poíesis*) no tenía un fin en sí misma, pero su propósito estaba presente en la obra y no en el sujeto que la construía. Así, el artesano y el artista no tenían el dominio del fin de su acción y solamente las actividades improductivas, las actividades que no producían un objeto concreto fuera de la acción garantizaban al sujeto la posesión de su fin. Consecuentemente, dentro de la teoría aristotélica, el hacer perfecto era una actividad sin obra y con el fin de la acción en el propio sujeto. “Por el contrario, cuando no hay obra alguna aparte de la actividad, la actividad se realiza en los agentes mismos (así, la visión en el que está viendo, la contemplación en el que está contemplando, y la vida en el alma —y por tanto, la felicidad, puesto que es cierta clase de vida—)” (Aristóteles, 2003, p. 385).

Las actividades de los artistas y artesanos eran actividades inferiores, a diferencia de las actividades del filósofo y del político, que se consideraban actividades que presentaban un fin en sí mismas. En esta concepción, el artesano/artista es esencialmente un ser incompleto, un *banausos*, porque su actividad no le permite aprehender su fin, ya que el fin de su acción está en la obra.

Agamben (2013a) declara que la concepción griega sobre el arte es diferente a la nuestra, porque para los griegos la actividad productiva no tenía su origen en el artista sino en la obra. Los griegos privilegiaban la obra debido al carácter formal presente en la misma, de su esencia, dado que la originalidad está presente en la obra y no en el artista y en el artesano. Conforme Agamben (2013b, p. 356), el arte en la Modernidad:

[...] el arte ha dejado la esfera de actividades que tienen su *energeia* fuera de sí, en una obra, y se ha trasladado a la esfera de actividades que, como el conocimiento, tienen su ser en la obra. El artista ya no es un *banausos*, un artesano, obligado a buscar su plenitud fuera de sí mismo en la obra, sino que, como filósofo, como pensador, reclama el dominio y la propiedad de su actividad creativa.

A pesar de la función inferior de la actividad productiva, Agamben (2013a, 2013b) percibe la apreciación de Aristóteles (2002) de la actividad creativa, ya que se cuestiona sobre la obra propia

del hombre y reconoce que el ser constitutivo del hombre es un ser sin obra. Siguiendo su argumentación, el hombre, diferentemente de otros animales, no está predeterminado por una actividad específica que lo defina. Pero como el hombre no puede ser definido por una actividad que le es propia, lo que define su propio ser es su apertura, y las acciones creativas son posibilidades de expandir la apertura esencial en el hombre.

Agamben (2013a, 2013b), al abordar la distinción entre la *poíesis* y la *praxis*, afirma que la *poíesis* está determinada por la idea de producción como desvelamiento, *aletheia*. Con una inspiración heideggeriana, Agamben (2013a) interpreta la *poíesis* de Aristóteles (2002) como una presencia, a través del paso del no ser al ser, del ocultamiento del ser a la revelación del ser en la obra.

Como se observa en Aristóteles (2002), la *aletheia* significaba la verdad que se fundamentaba en la obra, a través del enfoque atribuido a la *poíesis* de desvelamiento del ser que se muestra, en su plenitud, en la obra. Para Agamben (2013a), la verdad en Aristóteles, definida como revelación, se refería a la *poíesis*, a una condición de superioridad sobre la *praxis*, que se relaciona al principio del movimiento de la acción práctica y se expresa como voluntad, el *apetito*.

Dentro de la propuesta filosófica con respecto al tema del trabajo para los griegos, Agamben (2013a) retoma las observaciones de Hannah Arendt (2016), quien se encarga de formular una distinción entre la *praxis*, la *poíesis* y la *labor*.

En el texto *Trabajo, obra y acción*, Hannah Arendt (2005) retoma su tesis de *La condición humana* (Arendt, 2016) y reevalúa los conceptos centrales descritos en este último libro, por medio del análisis de la marca humana y su relación con la libertad, así como su carácter político. Al cuestionar la condición de *vida activa*, la autora formula la distinción de tres tipos de actividades humanas: la acción, que corresponde a la actividad política por excelencia; el trabajo, que representa la fabricación de *homo laborans*; y la manufactura, que consiste en la fabricación porque es responsabilidad del *homo faber* (Arendt, 2016, 2005). Este último concepto equivale a la fabricación del artesano y del artista y corresponde al foco de nuestra investigación. Recurriendo a la concepción clásica griega con respecto a las categorías de las actividades

humanas, Arendt (2016, 2005) también establece una diferenciación entre la *praxis*, la *poiesis* y la *labor*: la primera caracteriza la actividad política, mientras que la segunda significa la fabricación del artista y el artesano, ya que refleja la actividad de creación de objetos, y la tercera equivale al trabajo.

Para la autora, el trabajo en la Antigua Grecia era del orden de la necesidad y, por lo tanto, no podía ser realizada por el hombre libre; en la condición de una actividad que afirmaba la naturaleza biológica del hombre, correspondía al esclavo realizar las actividades vinculadas a la subsistencia de la vida, que eran precisamente actividades serviles, como las actividades de los artesanos y los agricultores, por ejemplo (Arendt, 2016). En Gama (1987), encontramos que en la Antigua Grecia el trabajo manual lo realizaban los esclavos y los pobres, y esta actividad se consideraba sin valor. Durante este período, sólo el hombre libre podía participar en las actividades políticas y filosóficas, siendo dichas actividades reconocidas y valoradas socialmente por sus aspectos intelectuales y políticos.

Desde la lectura conceptual de la creación humana para la Antigua Grecia, Arendt (2016, 2005) formula su teoría sobre las actividades del *animal laborans*, del *homo faber* y del hombre de acción<sup>3</sup> para pensar en la relación de la creación humana con la vida y con el mundo. En *Trabajo, obra, acción*, la autora establece una jerarquía entre estas tres formas de hacer del hombre (Arendt, 2005). Aunque valora la acción como una actividad política en detrimento de otras actividades, Arendt (2005) afirma la necesaria complementariedad del *animal laborans*, del *homo faber* y de la acción para la constitución de la libertad. Según la pensadora: “Y lo primero que habrás notado, es mi distinción entre el trabajo, que probablemente [*labor*] y obra [*work*] te pareció un poco inusual. Lo tomé de una observación bastante casual de Locke, que habla de ‘el trabajo de nuestro cuerpo y la obra de nuestras manos’ (Arendt, 2005, p. 179, traducción nuestra)”.

El concepto de fabricación la obra está influenciada por la definición griega de la *poiesis* como una actividad que produce un fin fuera del acto de fabricar y es así como Arendt (2016, 2005) define el hacer el *homo faber*. En este

sentido, Arendt (2016, 2005) habría tejido en el concepto de obra, de fabricación, la condición de un mundo construido por el hombre como un mundo duradero, un mundo que promueve una cierta estabilidad ya que la construcción de objetos duraderos presenta su objetividad en el mundo a través de la reificación.

La formulación de reificación significa el estado de independencia objetiva que impone la obra como objeto concreto creado por el hombre, es decir, una presencia en el tiempo y el espacio, su permanencia viva. La objetividad de la obra producida a través del proceso de fabricación se afirma como resultado de la presencia material de un objeto que, al ser creado, asume una vida propia e independiente del hombre, una vez terminado el proceso de creación. La reificación de la obra proporciona al hombre una protección del mundo: el hecho de que los objetos tengan una cierta permanencia promueve una identidad, una referencia humana en el mundo (Arendt, 2016, 2005).

En relación con el destino dado por el hombre a los objetos producidos, existe una diferencia entre el objeto de consumo y el objeto de uso y, dice la autora, que el primero se destruye por la acción misma del consumo, a diferencia de la obra, que solo se desgasta a medida que sea usado por el hombre o destruido por la acción de otros (Arendt, 2016).

Aunque Hannah Arendt determina una jerarquía de valor entre la acción, la obra y la labor en *La condición humana*, percibimos claramente un cambio en la calificación conceptual de estos conceptos en *Trabajo, Trabajo, Acción*. Ella reexamina sus análisis de *La Condición Humana* y evalúa la relación entre las actividades de manufactura (obra) y de trabajo (*labor*) con el ejercicio de la libertad (Arendt, 2005, 2016).

El hombre, el creador del artificio humano, de su propio mundo, es realmente un señor y maestro, no sólo porque se ha establecido como el maestro de toda la naturaleza, sino también porque es señor de sí mismo y de lo que hace. Esto no se aplica ni al trabajo, donde los hombres permanecen sujetos a la necesidad de sus vidas, ni a la acción, donde permanecen en dependencia de sus semejantes. Solo con su imagen del producto futuro, el *homo faber* es libre de producir, y solo de nuevo ante la obra de sus manos, es libre para destruir. (Arendt, 2005, p. 185-186, traducción nuestra)

<sup>3</sup> La comprensión de Arendt (2016, 2005) del concepto de acción es distinta de lo que llamamos acción en esta investigación.

El carácter de autoría del sujeto está presente en toda fabricación, porque el sujeto, como creador de un mundo mediado por las obras, es capaz de destruir la materia para transformarla, en beneficio propio y de los demás. Para Arendt (2005), la experiencia de esta creación es la experiencia más esencial de la naturaleza humana.

No obstante, en lo que se refiere a la jerarquía de las actividades, Arendt (2005) defiende que la acción es la actividad esencial para el hombre, porque simplemente mediante la acción se puede lograr la libertad. Al rescatar el concepto de acción del mundo griego, Arendt (2005, 2016) revela la superioridad de esta en relación con otras actividades humanas porque tan solo a la acción le cabe la actividad política y del pensamiento, ya que la ejecución de la *labor* se produce desde la condición solitaria y sin la participación del sujeto en la vida colectiva. La filósofa nombra por acción la actividad esencialmente política y la define como la actividad reflexiva del pensamiento. Así pues, la actividad de fabricación no consiste en una actividad de pensamiento, porque para la filósofa, al estar inmersos en la actividad de construcción de la obra no estamos pensando. Esta definición de acción no alude a la acción que mencionamos en la investigación, ya que cuestionamos la división entre las actividades prácticas y el ejercicio del pensamiento.

Partiendo de los conceptos de *praxis*, *poiesis* y *labor*, Arendt (2016, 2005) investiga los modos de hacer en el mundo griego, señalando que había una separación fundamental, con respecto a las formas de la actividad humana, de: *animal laborans*, *homo faber* y *bios politikos*<sup>4</sup>. Esta distinción entre la *poiesis* y la *praxis* presupone directamente la manera de entender la manufactura del artesano y del artista como *poiesis*, ya que la obra era una actividad en el campo de la creación y se realizaba a través del proceso de manufactura, en contraposición a la actividad política, que estaba en conformidad con la *praxis*.

Arendt (2016, 2005) define la *praxis* como la naturaleza de la política, se considera una actividad superior del pensamiento, ya que su fin

no está fuera de la acción. Por lo tanto, la actividad política, al no poder generar un producto o fin fuera de sí, no puede deshacerse; a diferencia de la fabricación, ya que, en el momento de su finalización, la obra creada puede ser destruida por su capacidad de producir un fin fuera de la fabricación que da como resultado el objeto producido. En la *poiesis*, el proceso de fabricación es distinto de la cosa fabricada.

El trabajo (*labor*) constituye la existencia animal del hombre, que pertenece a la vida privada ligada a la necesidad y, en vista de esto, su actividad se refiere al ciclo vital del cuerpo destinado al consumo y, sin embargo, lo diferencia, por ejemplo, de la política o la filosofía, actividades en el campo de la *praxis* (Arendt, 2016, 2005).

El concepto de elaboración de la obra está influenciado por el concepto griego de la *poiesis* como una actividad que produce un fin fuera del acto de hacer y es de esta manera que Arendt (2016, 2005) concibe el hacer del *homo faber*, de la misma manera que engendra una importante crítica sobre la sumisión del hombre al consumo y a la instrumentalidad.

Cualquiera que sea la diferencia entre la *poiesis*, la *praxis* y la *labor*, ha ido desapareciendo en la cultura occidental. Según Agamben (2013a), la mala interpretación de la *poiesis* y de la *praxis*, debido a su traducción al latín, como sinónimos de acción y efecto de la voluntad humana, promovió la anulación de las especificidades de esos tres conceptos. Con la modernidad, el hacer humano pertenece al ámbito de una actividad de la voluntad y el sujeto de la acción se define como un agente de un hacer productivo. Declara el autor:

Lo que los griegos consideraban *poiesis* es entendido por los latinos como una forma de lo *agere*, es decir, como un actuar que pone en obra, uno *operari*. *ἔργον* y *ἐνέργεια*, que, para los griegos, no se referían directamente a la acción, sino que designaban el carácter esencial de lo estar en la presencia, se convierten, para los romanos, en *actus* y *actualitas*, es decir, se transponen (traducen) al plan de *agere*, de la producción voluntaria de un efecto. (Agamben, 2013a, p. 119, traducción nuestra)

<sup>4</sup> Arendt (2016) se apropia del sentido de *bios politikos* de Aristóteles para construir su concepto de acción como actividad política. Para Arendt (2016), el *bios politikos* aristotélico se identifica plenamente como el modo de vida libre.

La acción productiva, en la Modernidad, ya no caracteriza la esencia de la obra como reveladora de la verdad (*aletheia*), sino que el *facere*, el *actus del agere* se refiere a la figura del genio creador en el arte, de alguien dotado de un genio divino y autónomo de cualquier experiencia que propicie sus capacidades. La identificación de la *praxis* con la *poiesis*, en el mundo moderno, para el filósofo italiano, reside en la aproximación de la actividad de fabricación como expresión de la voluntad, que, de modo contrario, retrataba, en el mundo griego, una actividad de exposición de la verdad, que Agamben (2013a), con orientación en Heidegger, traducirá como apertura.

Arendt (2016, 2005) comprobó que ha habido un retroceso en la apreciación de las actividades de contemplación para la exaltación del trabajo en la Era Moderna. Si en la tradición griega, la actividad contemplativa era considerada una actividad superior antes de la *poiesis*, la *praxis* y la *labor*, en la Modernidad el trabajo se convierte en la actividad más esencial de la sociedad occidental.

Arendt (2005) critica la actividad de la contemplación, considerada la facultad más alta, para los antiguos griegos. La actividad contemplativa correspondía a la actividad del filósofo – el *logos* – se consideraba superior a la vida política y a las actividades del *homo faber* y de los animales *animal laborens*. Con el advenimiento del cristianismo, la actividad contemplativa mantuvo su nivel de soberanía sobre otras actividades, con la promesa cristiana de vida más allá del cuerpo, que enviaría al hombre al nivel de la trascendencia. Sin embargo, es con el advenimiento de la Modernidad, en el contexto de la expansión del capitalismo, que la actividad contemplativa, que ha sido exaltada desde la Edad Antigua, da paso al trabajo (*labor*).

Para definir el concepto de trabajo (*labor*)<sup>5</sup>, Arendt (2005) se basa en los análisis de Adam Smith, Locke y Marx para determinar la dimensión servil y, sobre todo, la condición de consumo inherente al trabajo; sin embargo, rompe con la interpretación marxista, que explica el trabajo como una actividad

manufacturera, y adopta una distinción conceptual apoyada en el análisis de la terminología del término “trabajo”.

En este sentido, el trabajo consiste en el esfuerzo del cuerpo como principio continuo de la vida biológica. Para Arendt (2005), a diferencia del trabajo que construye objetos duraderos, el trabajo, por estar consignado a una actividad de subsistencia, se restringe a la producción de bienes que son rápidamente eliminados por el consumo. En cuanto a la temporalidad de la fabricación, Arendt (2005) afirma que la marca de la creación de la obra debe estar determinada por un principio, un medio y un fin, mientras que la *labor* es una actividad repetitiva e interminable, ya que tiene como condición las necesidades de supervivencia, limitándose al proceso cíclico biológico.

El trabajo, en la Modernidad, corresponde a la inercia del sujeto ante su hacer, reducido a una pasividad instrumental. Arendt propone que: “La forma habitual de salir de este dilema es hacer que el usuario, el hombre mismo, sea el fin último, para romper la interminable cadena de fines y medios. Que el hombre es un fin en sí mismo y nunca debe ser usado como un medio para lograr otros fines, no importa cuán altos puedan ser[...] (Arendt, 2005, p. 188, traducción nuestra)”.

Para la pensadora, la característica más esencial del arte es la inmortalidad. Como el arte no tiene un propósito utilitario, no hay desgaste por su uso, su principal cualidad es la inmortalidad. Así, “en la propia esfera de la fabricación hay solo un tipo de objetos a los que no se aplica la cadena sin fin de los medios y de los fines, y es la obra de arte, la cosa más inútil y al mismo tiempo más duradera que las manos humanas pueden producir” (ARENDRT, 2005, p. 189)<sup>6</sup>. Y la autora concluye (Arendt, 2005, p. 189)<sup>7</sup>: “Como el propósito de una silla es realizado cuando se sienta en ella, el propósito intrínseco de una obra de arte [...] es alcanzar la

<sup>5</sup> Con el fin de diferenciar la obra del trabajo, la manufactura del trabajo, Arendt (2005, p. 179) analiza el contraste epistemológico entre los conceptos: “assim, o grego distinguia *ponein* de *ergazesthai*, o latim *laborare* de *facere* ou *fabricari*, o francês *travailler* de *ouvrer*, o alemão *arbeiten* de *werken*”.

<sup>6</sup> Traducción del original: “na própria esfera da fabricação há apenas um tipo de objetos aos quais não se aplica a cadeia sem fim dos meios e dos fins, e é a obra de arte, a coisa mais inútil e ao mesmo tempo mais durável que as mãos humanas podem produzir” (Arendt, 2005, p. 189).

<sup>7</sup> Traducción del original: “Como o propósito de uma cadeira é realizado quando se senta nela, o propósito intrínseco de uma obra de arte [...] é alcançar a permanência através das eras” (Arendt, 2005, p. 189).

permanencia a través de las eras” (Arendt, 2005, p. 189, traducción nuestra).

Arendt (2016, 2005), como crítica de la sociedad de consumo regida por el referencial último de la instrumentalidad, no vio la característica estética de la fabricación, valorando el arte por la condición de la autonomía de la obra meramente en detrimento de la experimentación creativa. A pesar de todo, cuando se planteó la obra de arte como un objeto más duradero, la pensadora no imaginó que el arte contemporáneo pudiera romper con la materialidad de la obra inmortalizada en un museo. El alcance de la performance que el arte produce hoy en día no coincide con el modelo de arte reportado por Arendt (2016, 2005).

El trabajo (*labor*), como se analiza en base de la obra de Arendt (2016, 2005), se concibe como la actividad más importante, con el advenimiento de la Modernidad. Sin embargo, el trabajo (*labor*), desde la Modernidad, no se diferencia de la *praxis*, y no hay distinción entre la *praxis* y el trabajo (*labor*), en el que el trabajo se entiende como la mera producción de objetos de consumo.

La distinción entre *praxis* y *poiesis*, conforme el mundo griego, se deshace no únicamente por la apropiación moderna de comprensión de todo el hacer humano como actividad productiva concreta, sino en la medida en que las modernas teorías sobre el trabajo elevan esta actividad a la posición más alta del hacer y el capitalismo se expande, con la revolución tecnológica de la industria, ante la cual, la actividad del consumidor, contribuye a la apropiación de toda la producción como mercancía. El trabajo (*labor*) que, para Aristóteles (2002), constituía una actividad esencial para la vida, para el ciclo biológico; y, la *poiesis* que se refería a la actividad del artista/artesano responsable de la creación de la obra, se interpreta ahora como mera mercancía.

La identificación del hombre al hacer de la máquina y su relación con la vida, reducida a la necesidad, promovieron la era de la instrumentalidad. El hombre ya no es el amo de sus creaciones y acciones, sino que está subordinado a los placeres del consumo.

De acuerdo con Arendt (2016), la construcción del genio creativo revela la obsesión de la Era Moderna por la singularidad del artista en la misión de diferenciarse de los

demás productores manuales. La valorización de la producción en detrimento del hombre hace mención no únicamente al universo del trabajo, sino también, evidencia el ideal de la instrumentalidad moderna del *homo faber*, una vez que provocó la inversión de la superioridad de la obra sobre el hombre como ser vivo. Para Arendt (2016), el ideal del genio como autor de grandes obras expone el fundamento moderno de la sociedad de consumo que valora la obra y la habilidad del artista por encima de lo humano. La obra del artista o su genialidad de construcción, es más importante que él mismo, así, el hombre no es fin, sino medio de construcción.

Agamben, (2013a) demarca el fundamento de la *praxis* apoyada en Aristóteles<sup>8</sup> (2002) y señala una diferencia esencial entre el origen de la *praxis* y de la producción: el fin de la producción es diferente del acto mismo de producir; en el camino opuesto, el fin de la *praxis* contiene en sí mismo el fin.

En la opinión de Agamben (2013a), el fabricar humano, derivada de la palabra técnica, en la Antigua Grecia correspondía tanto a la actividad del artesano como a la del artista, y concluye:

ποίησις, poesía, no designa aquí un arte entre otras, pero es el nombre del hacer mismo del hombre, de ese operar productivo del cual el hacer artístico es apenas un ejemplo eminente y que parece hoy extender, en una dimensión planetaria, su potencia en la fabricación de la técnica y la producción industrial. (Agamben, 2013a, p. 103, traducción nuestra)

La técnica (*téchne*), que caracterizó la fabricación, no significó un *agere* o un *facere*, sino que consistió en la actividad del devenir en presencia, que, para el autor, se define como conocimiento. Si la técnica (*téchne*) no era simplemente un hacer práctico, no podemos afirmar que la creación del artista y el artesano era un hacer estrictamente teórico; con esto, concluimos que la separación del hacer en intelectual y manual no estaba presente en las actividades del artesano y el artista.

Con el advenimiento de la modernidad, el trabajo del artista desplazaba el valor de la

---

<sup>8</sup> En Aristóteles (2002), “El fin de la producción (*poiésis*) es distinto de ella, pero el de la acción (*praxis*) no puede serlo: la buena actuación misma es un fin”. Aristoteles, *Ética a Nicómaco*, X, 6, 1176b.



técnica, subrayaba el de la originalidad, pero una originalidad que se sostenía en el principio de la relación de autoría del artista identificada con la actividad del pensamiento.

Si, con sus obras, el artista y el artesano, en el universo griego, compartían la misma base de creación de la obra; con la expansión tecnológica, en la Modernidad, y la creciente división del trabajo especializado, se provocó la separación entre la creación del artesano y del artista.

No obstante, en la Modernidad, el arte romper con el fundamento griego de la manifestación de su génesis al estar contenido en la obra y no en el sujeto que la construye, hasta hoy ha mantenido su relación de un hacer que es manual e intelectual. Por otra parte, las otras actividades, con la actividad de fabricación y de trabajo, comienzan a mantener una dicotomía entre la manualidad y el pensamiento. A este respecto, afirma Agamben (2013a, p. 113, traducción nuestra):

La dilaceración de la actividad productiva del hombre, la 'división degradante del trabajo en trabajo manual y trabajo intelectual' no se supera aquí, sino que se lleva al extremo: y sin embargo, es también a partir de esta auto-supresión del estatuto privilegiado del 'trabajo' artístico, que ahora reúne, en su oposición irreconciliable, las dos mitades de la producción humana, que un día será posible salir del pantano de la estética y la técnica para restaurar su dimensión original al estatuto poético del hombre sobre la tierra.

La división del trabajo y su creciente alienación – de manera inversa a la construcción del arte –, en la medida en que privan al hombre del hacer creativo, por su sustitución por la producción industrial, han promovido una doble ruptura de las relaciones creativas: por la retirada de los objetos de arte de los espacios de la vida cotidiana, que se convierten en objetos inmutables y ajenos a la historia y la tradición; y por la ruptura con la vida creativa, porque el arte, en la Modernidad, se traduce en un hacer exclusivo del artista (Agamben, 2013a). Nos damos cuenta de que no es casualidad que el artesano sea una figura que “desaparece”, en este período de la historia.

La originalidad, para los griegos, estaba directamente ligada a la esencia evidenciada en

la obra, como principio formal<sup>9</sup>. La forma para Aristóteles (2003, p. 99) es “[...] la esencia cada una de las demás cosas, y a las Formas, el Uno)”. El concepto de forma corresponde a la causa primera, como el ser de las cosas que son por naturaleza la esencia de todas las cosas “lo que no está en un sujeto” y “no se dice de un sujeto”<sup>10</sup> (Aristóteles, 1988, p. 37).

Si en la Modernidad el origen es la causa del sujeto que produce la obra, en la Antigua Grecia el origen se presenta por lo todo de la obra, conforme a lo que Aristóteles (2003) llamó la causa formal, que se refiere a la esencia<sup>11</sup> del objeto. De este modo, la idea de originalidad no se definió por la acción de un sujeto responsable por la invención del objeto, como lo percibimos en el arte en la época contemporánea. Siguiendo su argumentación, la idea de originalidad estaba correlacionada con el *estatus* de la forma y, una vez creado el objeto, se desvelaba en la presencia, de no serlo al venir a serlo, con la presentación de una forma. De este modo, la característica esencial de la obra, ya sea del objeto del artista o del artesano, no podía ser reproducida, debido a que la relación de su origen no está separada de la forma que definía estos objetos. Como el origen no pertenecía al sujeto que creó la obra, no era posible que este sujeto tuviera la capacidad de reproducir el objeto creado.

Con la modernidad, el arte deja de ser una actividad mimética y representativa de la realidad para asumir el paradigma de la originalidad como arte puro, basado en la individualidad del sujeto.

Agamben (2013a), al preguntarse qué significa “originalidad”, propone un análisis del concepto basado en la interpretación del griego antiguo en relación con la *poiesis*, lo que nos muestra la diferencia histórica de cómo concebimos el original, hoy en día, como sinónimo de la creación del genio artista.

<sup>9</sup> Sobre el concepto de principio formal versee Aristóteles, *Metafísica*, I.

<sup>10</sup> Sobre las cuatro causas y su relación con el sujeto, cf. *Metafísica*, I, 3, 983a, 24-32.

<sup>11</sup> Aristóteles establece una relación entre la causa formal y la causa final, así, la primera es aquello de donde se origina el movimiento, la causa final es para lo cual el movimiento tiene lugar, es decir para cuál fin el movimiento se destina. “[...] la cuarta causa [...], aquello para lo cual, es decir, el bien (éste es, desde luego, el fin a que tienden la generación y el movimiento)” (Aristoteles, 2003, p. 80). Aristóteles, *Metafísica*, I, 3, 983a, 30.

Agamben (2013a) cuestiona la dimensión de la originalidad de la *poiesis*, puesto que el artista, desde la Modernidad, se convierte en un ser dotado de genio y el espacio del arte se restringe al museo. El filósofo describe este período histórico como el de una *estética moderna* y lo define como una crisis del sujeto por medio del empobrecimiento de las relaciones de intercambio y de creación. La relación del sujeto con el arte se restringe así a su condición de espectador; de modo análogo, el museo se convierte en el espacio por excelencia de la obra, lo que favorece la pérdida de contacto con el arte en los espacios comunes y de convivencia de las personas.

Agamben (2013a, 2013b) describe este momento como una *estética moderna*, que debilita la relación del sujeto con el colectivo y el sujeto con las experiencias creativas, ya que el sujeto es capaz de hablar del arte, como un sujeto que juzga, pero es incapaz de crearlo. Destarte, la *estética moderna* no solamente representa una crisis del arte, sino que provoca una crisis del sujeto con su hacer y su historia.

Para Agamben (2013a, 2013b), la *poiesis* y la *praxis*, tal como se entendían y experimentaban en la Antigua Grecia, permitían al hombre reconocer y familiarizarse con las obras producidas. Lo que confiere la originalidad de la obra, desde este punto de vista, no es la diferencia entre una obra y las demás, sino la no reproducibilidad de la obra. La obra, en la *poiesis*, es original porque tiene una conexión necesaria con su origen.

El sociólogo Richard Sennett (2009), en su libro *El Artesano*, problematiza el concepto de originalidad como la habilidad de un artista solitario. Refiriéndose a la sociedad moderna, el sociólogo señala la carga del artista, que en el oficio de su creación se centra en sí mismo, mientras que el artesano mantiene una relación de compartir, de lo que ha creado, con la comunidad.

Con el Renacimiento, es importante que el artista asuma una posición de autonomía en su realización, para que la obra pueda ser dotada del *estatus* de originalidad. Sin embargo, los talleres medievales que correspondían al lugar del hacer, tanto del artista como del artesano – si podemos hacer esta distinción, con suficiente precisión, en la Edad Media – estaban marcados por la presencia de una obra colectiva, la

presencia de un aprendizaje construido sobre el principio de mantener la tradición, de modo que había una relación jerárquica entre el maestro y el aprendiz. Hay una apreciación del aprendizaje que se produce a través del reconocimiento de los conocimientos del maestro y también del aprendiz. Una de las principales características de la producción del artista/artesano de la época medieval consiste en la voluntad de enseñar la tradición que se transmiten por los maestros a sus aprendices.

El arte/artesanato, en el período medieval, se entiende y se guía por la tradición y la historia debido a la construcción colectiva, la obra guardaba elementos de las escenas históricas y la memoria colectiva de su construcción; a diferencia del artista moderno que está inmerso en su creación solitaria, vive la ficción de su creación como una obra que emerge de la nada, al margen de la tradición y la historia; construye su obra para ser contemplada en el museo, sostenida por el tiempo presente y desplazada de los espacios comunes de la vida.

Para Sennett (2009), la “creatividad autónoma” se deriva de la experiencia moderna del hombre vuelto hacia sí mismo, que encuentra su principio filosófico en los escritos de Pico della Mirándola sobre el *homo faber* como “un hombre que se crea a sí mismo”. Para Sennett (2009), Mirándola fue una de las referencias no retomadas por Hannah Arendt; en *Oración sobre la dignidad del hombre*, Mirandola formula que la caída de la cultura occidental basada en las costumbres y la tradición ha provocado en el sujeto la individualización de las experiencias cotidianas en las que “los individuos están obligados a experimentar por sí mismos” (Mirándola, 1482 *apud* Sennett, 2009, p. 86, traducción nuestra). Según el sociólogo (2009, p.80-81):

[...] El arte parecía colocar al artista en una posición más autónoma en la sociedad que el artífice, y esto por una razón específica: el artista tenía la intención de dotar a su obra de originalidad, que es una característica de los individuos, solos, aislados. De hecho, pocos artistas del Renacimiento han trabajado de forma aislada. El taller de artesanías continuó en la forma del estudio del artista, lleno de asistentes y aprendices, pero los maestros de estos estudios efectivamente atribuyeron un nuevo valor a la originalidad del trabajo

realizado allí; La originalidad no era un valor celebrado por los rituales del gremio medieval. El contraste todavía informa nuestra visión hoy: la palabra arte parece designar obras únicas o al menos singulares, mientras que las artesanías se refieren a prácticas más anónimas, colectivas y continuas. Pero hay que tener cuidado con este contraste. La originalidad también es una etiqueta social, y los originales establecen vínculos especiales con otras personas. (Sennett 2009, p. 80-81)

Esta declaración de Sennett parece coincidir con la posición de Agamben (2013a) de que el hacer del artista, como un trabajo solitario y capaz de producir obras auténticas – debido al aspecto genial de la inteligencia del artista, alejado de su público –, de la institucionalización del lugar de la obra en el museo expresa más que la forma moderna de concebir el arte, puesto que también exhibe la esencia alienada del hacer humano, en la época contemporánea.

Agamben (2013b) retoma el significado del ritual litúrgico de la Iglesia Católica para analizar la actividad artística en la modernidad. Al igual que en el ritual litúrgico que opera su rito como medio para alcanzar la verdad divina y la salvación, la actividad del artista moderno presenta una dimensión performativa, en la que la realización del artista toma la forma de un ritual desvinculado de todo significado social y político. Para Agamben (2013b, p. 358, traducción nuestra), “[...] misterio significa una actividad, una praxis, una especie de acción teatral hecha de gestos y palabras que tienen lugar en el tiempo y en el mundo para la salvación del hombre”<sup>12</sup>.

Por último, otra perspectiva de la experiencia creativa que destaca la posibilidad de restaurar la unión entre la *poíesis* y la *praxis*, y la necesaria relación del arte con las dimensiones política y estética, está apoyada en la concepción ética de que la actividad artística debe estar al servicio de la vida. En esta dirección, es interesante observar que al investigar el significado conceptual de la palabra actividad, encontramos en Agamben (2013b) el significado de actividad como misterio. El autor, al tratar el tema de la creación

en su obra *Arqueología de la obra de arte*, define la actividad como la instancia creadora que mantiene el misterio como su condición primordial. En la actividad como *praxis* y como *poíesis*, se establece una relación con el mundo que no presenta un determinante a priori de la acción y de la fabricación, sino que se expresa como devenir, apertura. Es importante destacar que este hacer no se refiere a una acción cualquiera, sino que el autor la define como una actividad que promueve una autoría a través de una transformación en el sujeto de la actividad por la apropiación de sus acciones, o como afirma Arendt (2016) que el sujeto pueda ser el fin de sus acciones y nunca los medios.

## Conclusiones

El concepto de *téchne* ratifica la unión del pensamiento y la acción con los conocimientos técnicos del artesano. Entendiendo que el artesano no se limita a la construcción de artefactos, sino que, como señala Sennett (2009), realiza su trabajo de forma creativa, acercamos el concepto de *téchne* al de *poíesis*. *Poíesis* se refiere a un poder creativo y se acerca al significado de la palabra *téchne*, ya que la creación presupone la relación del hacer con el pensar.

Para Agamben (2013a, 2013b), el sujeto, en la época contemporánea, mantiene sus vínculos con los procesos creativos y con el colectivo deshilachado y el vaciamiento de estas experiencias no le permite aprehender como un ser histórico, ya que la experiencia creativa ya no refuerza la cercanía del sujeto con su pasado y su futuro, permitiéndole reconocerse como el autor de sus acciones. En este sentido, el análisis de Hannah Arendt (2016, 2005) es fundamental para comprender el empobrecimiento de las experiencias creativas en la contemporaneidad, que opera de acuerdo con un ideal de productividad y un vínculo de mercado de consumo que anula las relaciones entre los seres humanos basadas en el trabajo, que se vuelve solitario y utilitario. En este contexto, la autora denuncia la prevalencia de la instrumentalidad, del imperativo de producir y fabricar que originó el hombre funcional, expropiado del sentido de sus propias acciones.

La pérdida de directrices temporales, de la relación creativa a la que se refiere la poesía y el

<sup>12</sup> Traducción del original: “[...] mistério significa uma atividade, uma práxis, uma espécie de ação teatral feita de gestos e palavras que se realizam no tempo e no mundo para a salvação do homem” (Agamben, 2013b, p. 358).

vaciamiento de la política, se ven favorecidos por la ruptura del ejercicio de la autoría del sujeto y sus relaciones con el colectivo.

Como señala Arendt (2016, 2005), el arte y la política son los únicos registros que quedaron de la *poíesis* y la *praxis* del mundo griego. Creemos que la *poíesis* y la *praxis* nos ayudan en la reflexión de la experiencia creativa humana y, sobre todo, pueden proporcionar pistas para la

recreación de la estética y la política en la contemporaneidad.

### **Agradecimientos**

Este artículo es el resultado de mi investigación doctoral en Filosofía, que está en fase de desarrollo, en la Universidad federal del Río de Janeiro (UFRJ) en parceria con la Universidad de Valencia.

## Referencias

- Agamben, G. (2013a). *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2013b). Arqueologia da obra de arte. *Princípios Revista de Filosofia*, [online] 20(34), 349-361. Recuperado de: [https://periodicos.ufrn.br/principios/issue/view/448/pdf\\_16](https://periodicos.ufrn.br/principios/issue/view/448/pdf_16) [09 de septiembre 2019].
- Arendt, H. (2016). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (2005). Trabalho, obra, ação. *Cadernos de ética e filosofia política*, [online] 2(07), 175-202. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/163481> [05 de mayo 2019]
- Aristóteles. (2004), *Poética*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- (2002). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Centro de Estudos Políticos y Constitucionales.
- (2000). *Política*. Madrid: Gredos.
- Barembliitt, G. (2002). *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Felix Guattari.
- Gama, R. (1987). *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel Edusp.
- Sennett, R. (2009). *O Artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Vernant, J. P. (1989). *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. São Paulo: Papyrus.