



La invención del arte

Una historia cultural*

RESEÑADO POR VANESSA FREITAG**

El tema de esta reseña tiene relación con el momento en que el arte y la artesanía se emancipan y se diferencian de manera drástica, tanto en sus funciones como estéticamente. En cuanto investigadora interesada en las producciones artesanales mexicanas, la discusión que plantea *La invención del arte. Una historia cultural* se vuelve central para repensar las tipologías de artesanías existentes en la actualidad. En este sentido, cuando menciono las palabras “arte” y “artesanía” es muy probable que cada quien tenga una idea más o menos elaborada sobre qué significan ambas, sin que para ello necesitemos ser especialistas en la cuestión. Parece que hay una distinción muy marcada entre lo que se considera arte, luego, obra de arte, y lo que se considera artesanía, luego, arte popular, artesanías o manualidades.

Sea por la estética de los objetos u obras que caracterizan ambos conceptos, sea por la idea o representación de arte y artesanía que cada quien haya formulado a lo largo de su vida, o aun por la familiaridad con los respectivos objetos, el caso es que existe una se-

paración y diferenciación que se ha legitimado a través del tiempo. Con la intención de retomar la discusión sobre qué es arte y qué es artesanía, el libro de Larry Shiner nos invita a una interesante reflexión: en la historia de la humanidad, ¿en qué momento se dio la escisión entre arte y artesanía y con qué propósitos?

El autor nos convoca a cuestionar lo que hemos dado por sentado en el campo del arte, es decir, la idea de que el arte autónomo ha tenido sus reminiscencias durante el Renacimiento. No obstante, es contundente al afirmar que la invención del arte ocurrió entre los siglos xvii y xviii tras su gradual separación de los oficios artesanales y el surgimiento del hábito de coleccionar objetos exóticos por parte de la aristocracia europea. Para entender tal separación, su discurso se basa en dos concepciones distintas: una tradicional y antigua del arte, y otra moderna, la que supuestamente orienta la idea de arte que tenemos en la contemporaneidad.

El interés de esta obra radica en discutir con claridad la forma en que se dio la disociación entre

artesanías y arte, pero sobre todo cómo el arte se ha constituido en un campo autónomo en los últimos siglos. En un principio, nos da la impresión de que busca entender el proceso social e ideológico de desvalorización de las actividades artesanales en nuestra época. No obstante, lo que en realidad pretende es comprender cómo el arte ha sido inventado a partir de su separación de los oficios artesanales. Para entender este proceso, se reflexionará y discutirá sobre las principales aportaciones de este libro.

La idea de que el nacimiento del arte se remonta a la antigua Grecia y adquiere autonomía en el Renacimiento es de por sí bastante reconfortante. Empero, Shiner nos provoca al punto de desestabilizar nuestras certezas sobre este campo y trata de entender cuándo y cómo el antiguo sistema arte/artesanía fue sustituido por otro que los distinguía tajantemente.

De entrada, vale la pena recordar el significado que tenía el arte para los griegos: como sabemos, “la noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar” (p. 23). Los griegos no tenían una palabra para el arte en el sentido en que lo conocemos hace un par de siglos. Por lo tanto, las palabras *techné* y *ars* aluden, antes que nada, a la capacidad humana de hacer y ejecutar algo con destreza.

Hoy concebimos el arte básicamente por su diferencia con la artesanía. De acuerdo con los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte era la naturaleza y no la artesanía. En este aspecto, la categoría de las

* Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, 2010, 476 pp.

** Profesora-investigadora de tiempo completo en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, campus León. Prolongación Calzada de los Héroes núm. 308, esquina Blvd. Vasco de Quiroga, col. La Martinica, 37500, León, Guanajuato, México <vanessa.freitag@gmail.com>, <vfreitag@ugto.mx>.

bellas artes no existía antes del siglo XVIII. Bajo el antiguo sistema del arte, no había ni artesanos ni artistas tal y como hoy en día entendemos estos conceptos. La mayor parte de lo que consideramos como arte griego o romano estaba firmemente asentado en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticos, es decir, lo que se hacía en términos de pintura, escultura, danza, teatro, tenía una función social muy bien establecida. El arte era una noción virtualmente desconocida, no había un verdadero mercado del arte y tampoco coleccionistas, dado que todo el arte poseía una función muy marcada (educar, adornar, para rituales y las necesidades de la vida cotidiana). Desde la perspectiva de Shiner, los artistas proveían mercancías tal y como lo hacían los zapateros o tapiceros, no existía una diferencia social entre ellos.

En este sentido, las discusiones sobre los conceptos de arte y artesanía son cada vez más abundantes y problemáticas desde distintas disciplinas teóricas como la historia y la crítica de arte, la filosofía, los estudios culturales, la sociología y la antropología. Podemos citar las posturas de Good (2010), Bourdieu (2010), Belting (2007), Bastide (2006), Gell (1998) y Becker (1982), quienes discuten el papel social del arte, del artista y de los artesanos en la sociedad occidental y a lo largo de la historia.

Sobre esto, Fischer (1983) afirma que en la sociedad primitiva el arte era un instrumento mágico, un arma de la colectividad humana en la lucha por la sobrevivencia. Por lo mismo, no se trataba de una producción individual sino colectiva, siendo una actividad social por excelencia. De igual forma argumenta el sociólogo del arte Roger Bastide (2006) cuando discute el origen social y colectivo del arte, definiéndolo como una actividad

técnica del hombre. Para ambos autores, el arte estaba directamente relacionado con la práctica de rituales (como las pinturas rupestres y las danzas) o para proteger el cuerpo (la pintura y el adorno corporal) respondiendo así a fines utilitarios y a la satisfacción de necesidades colectivas y religiosas. Ya en el mundo medieval, algunas de las producciones artísticas que nosotros consideramos como oficios eran admiradas como pintura o escultura. Los medievales no distinguían entre artes y “meras artesanías”.

Tanto el concepto de arte como el de artista fueron construidos con base en la perspectiva occidentalizada de la cultura y con ellos viene la noción de “genialidad e individualismo” a la hora de concebir la creación de una obra de arte. Como parte de esta idea occidentalizada del arte, existe la figura del “artista”, que desde el romanticismo se ha caracterizado como un individuo dotado de una visión

y un talento fuera de lo común, que produce, en solitario, obras llenas de inspiración (véase Good, 2010; Becker, 1982).

Shiner nos dirá que la concepción de arte que se acerca a la que tenemos hoy en día ha pasado por un gradual proceso de transición desde el antiguo sistema arte/artesanía hacia el moderno sistema de arte. Nos advierte que el inicio de una transición no es, explícitamente, una fundación. Los supuestos del antiguo sistema del arte continuaron regulando la mayoría de las prácticas y actitudes artísticas de una pequeña élite. Por desgracia, los historiadores, preocupados por los orígenes, han considerado a esta élite como típica y presentado estos comienzos como la norma. En consecuencia, nos hemos acostumbrado a ver las pinturas del Renacimiento como obras aisladas, aunque en esta época, y de acuerdo con lo ya expuesto, en estricto sentido no se contaba con una categoría de arte.



En otras palabras, así como en el Renacimiento se carecía de un concepto de arte, tampoco se había formado el ideal de artista autónomo que busca expresarse a sí mismo con un lenguaje propio. Figuras como Miguel Ángel, por ejemplo, en quien con reiteración se ha fomentado la imagen posromántica de “genio torturado” que luchaba por expresarse a través de su trabajo, se adecuan poco a la mayoría de los pintores y escultores de este periodo.

El autor reconoce a Vasari como el primero en escribir la biografía de algunos artistas renacentistas, dándonos a entender que sería en esta época cuando surge el moderno concepto de artista. No obstante, es cauteloso en el análisis de los términos, puesto que el libro de Vasari no se trataba sobre la vida de artistas sino de los pintores, escultores y arquitectos más notables de ese tiempo, y enfatiza: “durante el Renacimiento no hubo un concepto regulativo del ‘artista’ que separara los pintores, escultores y arquitectos con respecto a los artesanos del vidrio, los ceramistas y las bordadoras” (p. 73).

Otros factores, que en un principio se consideraron aislados, también contribuyeron a la génesis de la división entre el trabajo del artesano y del artista, como el surgimiento del autorretrato y la posición que algunos pintores y escultores empezaban a tener en la corte y en la vida de la gente apoderada. Estos fueron los pasos importantes hacia la construcción de una imagen distinta (y moderna) del artista y del arte que la desvinculaba de modo gradual de la imagen del artesano. Cabe mencionar que no se trató de una ruptura repentina sino progresiva.

En el Renacimiento era norma la producción cooperativa en talleres cuyos trabajadores (artistas/artesanos) cumplían órdenes reci-

bidas de la Iglesia, de la corte y de los burgueses. Se les solicitaba muebles con diseños específicos, pinturas y esculturas para adornar las casas y los edificios públicos, entre una serie de objetos elaborados bajo el interés y el gusto del cliente. Este modo de trabajar perduró hasta el siglo XVII cuando los pintores continuaron trabajando para realizar encargos decorativos acompañados de ebanistas, artesanos del vidrio, ceramistas y tejedores.

La imagen del artista libre y autónomo poco se ajusta al perfil del artista renacentista. Tanto es así que todavía se conservan algunos contratos de encargos que les eran solicitados: el tipo de pintura, el tamaño del cuadro o de la estatua, el precio, el tema, los materiales utilizados y, claro, la fecha de entrega. El autor concluye este apartado diciendo que podemos entender el Renacimiento y lo que se produjo en él como una etapa de transición del antiguo sistema del arte a uno moderno. En esta época, los conceptos de arte y artista siguieron siendo típicamente premodernos, ya que el gusto y la estética estaban muy vinculados con su función social.

El autor ubica en el siglo XVIII el momento en que la imagen del artesano/artista y la categoría de arte empiezan a cambiar, aunque sigan predominando los valores y prácticas del antiguo sistema del arte. Pocos pintores lograron, en ese entonces, algo de prestigio y reconocimiento social, como Rubens, Velázquez y Bernini, pero la gran mayoría estaban vinculados a los talleres y dependían de los encargos locales. Un hecho determinante para la legitimación del arte fue la creación de la Académie Royale de Peinture et Sculpture en 1648 por la monarquía francesa, constituyendo un paso más en la liberación del arte respecto a la artesanía.

Así, detonó el surgimiento de una diferenciación y, en consecuencia, mayor prestigio de los artistas sobre los artesanos. La proliferación de nuevas academias de dibujo, pintura, escultura y arquitectura por varios países europeos generó la formalización de las prácticas artísticas y elevó el prestigio cultural de los respectivos lenguajes. Las academias han sido entonces responsables por institucionalizar y legitimar las artes en relación con las artesanías y tornarlas liberales.

Los museos todavía no existían en la escena del arte, aunque con frecuencia la monarquía se interesaba por coleccionar grandes cantidades de pinturas y esculturas que no eran accesibles al público, a excepción de unos pocos artistas o *connoisseurs* que podían visitarlas por invitación. Esta práctica cultural fomentó el surgimiento de los *gabinets de curiosidades*, es decir, un edificio o habitación especialmente diseñados para exponer y resguardar objetos exóticos coleccionados por la aristocracia: relojes, muebles, pinturas, estatuas, instrumentos científicos, joyas, entre otros. Esto motivó la paulatina formación de un gusto por coleccionar, guardar, exhibir (de manera selectiva) y apreciar objetos que se encontraban desvinculados de su función original. Fueron estos factores los que impulsaron la aparición del moderno sistema del arte.

Pese a la tradición de concebir el arte como un lenguaje propio, original y sin fines utilitarios, y a la artesanía como algo “bonito pero útil”, algunos estudiosos se suman a Shiner en el sentido de cuestionar nuestras miradas “educadas” para ver determinados fenómenos de un modo específico. Catherine Good (2010) comenta que, por tradición, en Europa se ha distinguido la separación entre bellas artes (*fine*

arts) y artes utilitarias (*crafts*), donde los museos se encargaron de canonizar, sobre todo, lenguajes como la pintura y la escultura.

Esta visión reducida deja fuera mucho del material que los etnógrafos y los antropólogos han descubierto como de gran importancia cultural para los pueblos que suelen estudiar (Good, 2010), por ejemplo los objetos ritualísticos, sagrados y con una finalidad comunitaria muy marcada. En este aspecto, que un objeto sea “canonizado” por un museo o galería lo vuelve una pieza “de culto”, algo único y original. No obstante, adoptar el concepto de originalidad para distinguir un objeto artístico de uno mundano no parece resolver la disyuntiva de si es o no arte, antes bien, crea otro problema: ¿qué es la originalidad? ¿Quién la define? ¿Es un concepto mutable de acuerdo al contexto y la época? Por otro lado, el hecho de que muchos objetos artesanales sean considerados “originales” no significa que logren ser vistos como arte, dado que, por lo regular, poseen un fin utilitario específico y se suman a la lista de objetos “no artísticos”.

El autor considera el siglo XIX como determinante para elevar la imagen del artista, aunque la del artesano (hombre de oficios) se degrada poco a poco hasta el punto de ser obligado a abandonar sus talleres. Según Shiner, este abandono fue propiciado ante todo por los avances tecnológicos que trajo la revolución industrial. Pese a que no llega a ahondar acerca del papel que ésta jugó en la desaparición de muchos oficios y talleres en Europa, aclara que, en este periodo, una pequeña parte de los artesanos especialistas en determinadas técnicas lograron ser contratados por la industria a fin de poner en práctica sus habilidades manuales, en particular en la manufactura y el terminado de las mercancías.

No obstante, los artesanos que se insertaron en la industria no se inscribían ni en el antiguo modelo (quien labora en un taller, domina todo el proceso de producción, realiza un trabajo estrictamente manual, etcétera) ni en el de artista autónomo, sino que emergió un nuevo tipo de artesano. Esto generó el surgimiento de una serie de escuelas de artes y oficios cuyo propósito fue la enseñanza de las “artes decorativas” y la preparación de gente con habilidades específicas para el trabajo industrial. Sin embargo, es interesante observar cómo algunos oficios se volvieron innecesarios para la vida cotidiana a raíz de la industrialización de ciertas mercancías, y cómo el objeto artístico deja de tener una utilidad y una función social concreta para tornarse “obra de arte”.

Además de la industrialización, hubo otro factor esencial para la separación y distinción del arte y la artesanía en el siglo XIX. En este periodo, ya se observa una abundancia de museos y galerías que abrían sus puertas para albergar los objetos artísticos. Esto contribuyó a formar un gusto particular por ciertos objetos y, a la vez, a la diferenciación entre lo que se consideraba arte y artesanía. En estos espacios, las obras de arte fueron vistas como creaciones de la mente humana (más que un producto manual) y pasaron a ser reverenciadas por sus atributos estéticos. Por lo tanto, el papel principal que tuvieron los museos de arte europeos fue favorecer la configuración de públicos específicos para saber apreciar las “bellas artes”.

Por otro lado, las artesanías también lograron un espacio en los museos (salas especiales en los museos de arte o de los oficios), sólo que nunca llegaron a ser reconocidas como “arte”. A principios del siglo XX, los artistas europeos

quedaron fascinados por cualquier objeto “no civilizado”, por ejemplo el arte primitivo, ingenuo o de los enfermos mentales. La división entre arte y artesanía no existe en el seno de tales culturas, aunque nosotros consideremos natural dicha polaridad. Esta disociación surge para imponer la siguiente disyuntiva: o bien forzamos a las artes de esas sociedades a acomodarse a la idea de que son bellas artes o las denigramos como meros oficios.

En la actualidad, advertimos que algunos artesanos empiezan a cruzar la frontera entre arte y artesanía y a desarrollar un trabajo con códigos y características más artísticas que artesanales. Si antes eran reconocidos como alfareros o tapiceros, ahora son considerados como ceramistas o artistas del textil. Al parecer, el cambio de nombre implica una sutil transformación en los modos de ver y concebir ambas prácticas. Y, más que eso, parece ser que la palabra “artesano” sigue siendo sinónimo de algo inferior y meramente técnico (no mental ni racional) comparado con el arte.

En esta obra, Shiner visibiliza las diferencias entre arte y artesanías dado que siguen bastante asentadas en la literatura sobre el tema. El arte ha adquirido autonomía y gran parte de ésta radicó en su gradual proceso de diferenciación social, estética y funcional frente a las artesanías. En el presente, todavía conservamos una idea convencional y antigua del concepto de artesanía, es decir, que se trata de una labor manual, repetitiva, funcional, decorativa, aun cuando haya artesanos que sobresalen con un trabajo de enorme valor estético y se encuentran inmersos en el circuito de las artes.

Cuando los artesanos empiezan a ser reconocidos como artistas, seguimos manteniendo el calificativo de “artesano” o “artesanal”, ya

que en el contexto mexicano se agrega un valor que los distingue de los artistas. Ser artesano significa ser heredero de una larga tradición en un determinado oficio, conocer con maestría y habilidad el oficio que se realiza, lo cual confiere valor agregado al trabajo desempeñado. Lo anterior se refleja en la cantidad de concursos y certámenes artesanales, museos de arte popular y casas de artesanos que observamos en el contexto mexicano y que suelen impulsar y resguardar el trabajo de algunos artesanos. A su vez, los museos y certámenes artesanales fomentan dos tipos de posturas: por un lado, fungen como iniciativas y espacios que preservan, exponen, valoran y difunden el arte popular y las artesanías mexicanas y, por otro, promueven una posición individualista del artesano. Entonces, la firma de éste empieza a valer más que el trabajo de la comunidad a la cual pertenece. En este sentido, el artesano queda entre dos campos que todavía no se acercan por completo –el mundo artesanal y el artístico–, originando un nuevo terreno de inserción de su labor y posibilitando su desarrollo en espacios que antes eran exclusivos del artista.

El autor concluye su texto afirmando que aunque todas las artesanías llegaran a ser aceptadas con entusiasmo como arte, e incluso si todos los museos de artesanías y

artes aplicadas existentes cambiaran sus nombres con el propósito de que no se identificaran como tales (museos de los oficios sino de arte), no se superaría el dualismo entre las bellas artes y las artesanías. Las polaridades de ambos conceptos, así como las del cuerpo/mente, hombre/mujer, blanco/negro, han estado históricamente interrelacionadas en la subordinación del segundo sobre el primero. La trascendencia sólo es factible mediante un cambio radical entre los niveles considerados superiores.

A mi parecer, lo interesante de este libro radica en el cuidado con que el autor elaboró y fundamentó la separación entre arte y artesanía, es decir, construyó su argumento mediante la exhaustiva revisión de teóricos del campo de la filosofía, la historia y la sociología; no obstante, la obra carece de elementos de análisis para pensar el trabajo artístico y artesanal en la contemporaneidad (siglo XXI), dada la complejidad con que el arte viene siendo definido y las transformaciones sufridas por las prácticas artesanales hoy en día. En este sentido, la invención del arte es sin duda una construcción de una élite y su gusto por el coleccionismo que se ha legitimado a través de instituciones como museos y galerías. Desde esta premisa, el texto se distingue por ser una importante aportación para los estudios del arte y la cultura, pues nos ayu-

da a desestabilizar algunas certezas sobre el origen del arte y los prejuicios que aún persisten en torno al trabajo artesanal.

Bibliografía

- BASTIDE, ROGER
2006 *Arte y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 255 pp.
- BECKER, HOWARD
1982 *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires, 437 pp.
- BELTING, HANS
2007 *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 321 pp.
- BOURDIEU, PIERRE
2010 *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 281 pp.
- FISCHER, ERNST
1983 *A necessidade da arte*, Editora Cortez, São Paulo, 254 pp.
- GELL, ALFRED
1998 *Art as agency: an anthropological theory*, Oxford University Press, Oxford, 296 pp.
- GOOD, CATHERINE
2010 "Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos: problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte", en Elizabeth Araiza Hernández (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 45-65.