



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Filosofía

Curso 2023-2024

Trabajo de Fin de Grado

**La relación entre el arte y la artesanía:
el dualismo tras el genio y la técnica**

ALUMNO

Gonzalo Baza Prieto

TUTOR

Adrián Pradier Sebastián

Resumen

En las siguientes páginas nos proponemos arrojar algo de luz sobre la relación entre el arte y la artesanía, dos ámbitos en origen indiscernibles el uno del otro, pero que comienzan a diferenciarse de manera sustancial tras la aparición del genio kantiano. Examinaremos cuales han sido para estetas como Collingwood o Estrada Herrero, las características propias de cada una de estas prácticas, si podemos considerar el arte un tipo especial de artesanía, así como el estatus de ambas y la posibilidad de la artesanía de convertirse en arte o al menos de llegar a ver reconocido su valor, situándola a su misma altura por conformar esta también una parte fundamental de la vida y la identidad humana.

Palabras clave

arte, artesanía, técnica, genio, cotidianidad

Índice

1. Introducción	4
2. Planteamiento del problema	5
2.1 La naturaleza práctica del arte y de la artesanía	6
2.2 El giro estético kantiano.....	13
2.3 La dualidad artista/artesano.....	15
2.4 Tres distinciones entre arte y artesanía.....	18
3. Collingwood: la teoría técnica del arte.....	23
3.1 Los usos incorrectos.....	24
3.2 Características de la artesanía.....	26
3.3 La teoría técnica del arte.....	28
3.4 La negación de la teoría técnica.....	30
4. Adolfo Grisales Vargas. Arte, artesanía y cotidianidad.....	37
4.1 El sentido negativo de la artesanía.....	39
4.2 Saber practico y cotidianidad.....	42
4.3 El re-conocimiento de la artesanía.....	46
5. Conclusiones.....	57

1. Introducción

La artesanía es de manera general aceptada como sinónimo de técnica, pero ¿lo es también el arte? La relación histórica del hombre con esta disciplina es en buena medida una relación determinada tanto por la técnica, aspecto que ha sido igualmente acogido y repudiado por las diferentes corrientes artísticas a lo largo de la historia, como por los medios sociales y diferentes conceptos de los que participa el arte, alguno tan determinante para la práctica y el juicio artístico como es el de verdad, constituido no solo por valores estéticos sino también morales y científicos, y que terminan por influir en el mismo concepto del arte. Desde el choque de las dos piedras que encienden el primer fuego hasta la última película hollywoodiense estrenada para el entretenimiento de toda la familia, la técnica y la actividad dirigida están vinculadas con la creación humana.

Sin embargo, existen a todas luces diferencias entre ambas. ¿Es el arte un tipo especial de artesanía o, por el contrario, posee unas características únicas y diferenciadoras del resto de actividades? ¿Puede la artesanía adquirir el estatuto del arte? En las próximas páginas trataremos de arrojar luz sobre estas preguntas realizando un repaso histórico de la relación que ha existido entre ambas, las perspectivas filosóficas que la han articulado y cuáles han sido algunos de los pensadores, artistas y momentos más relevantes en la relación entre estas actividades productivas propias del hombre, la creación artística y artesanal.

Sin duda alguna, es una tarea demasiado amplia como para ser llevada a cabo en un escrito de estas características, pero creemos haber señalado algunas de las problemáticas imprescindibles para reconstruir una imagen general de una cuestión que comenzó a analizarse en torno a comienzos del siglo V a.C. y cuyo desarrollo se extiende hasta la actualidad. Si bien es cierto que arte y artesanía comparten en origen algo más que una raíz etimológica, hay un cierto punto en el que ambas se comienzan a diferenciar con claridad acuerdo a sus distintas finalidades, hasta el punto de volverse antagónicas bajo la sensibilidad de ciertas corrientes y perspectivas.

Partiremos desde la noción clásica de la *tékne*, donde aún no cabe distinción real posible, hasta llegar de la mano de R.G. Collingwood a una perspectiva que las considera casi irreconciliables, para finalmente realizar una revisión crítica de esta narrativa histórica en la cual, según Grisales Vargas, subyace la idea del arte como una superación de la artesanía.

2. Planteamiento del problema

Pese a lo que pudiera parecer, la pregunta sobre qué es lo propio del arte y qué es aquello que lo diferencia de la artesanía —o, al menos, qué es el arte tal y como lo entendemos nosotros en la actualidad— es una pregunta de reciente formulación que solo puede ser respondida de manera apropiada a la luz de las diferentes nociones por las que este concepto ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Este camino ha incluido a veces un retorno intencionado sobre su propio sentido con el único objetivo de expandir los límites de su definición, para obligarla a estar en constante transformación. A esta circunstancia apunta Adorno cuando afirma que ninguna categoría individual «que seleccionemos (ni siquiera la categoría estética central de la ley formal) nombra la esencia del arte y basta para enjuiciar sus productos». Antes bien, escribe, «al arte le pertenecen esencialmente determinaciones que contradicen su concepto fijo en la filosofía del arte» (Adorno, 2004, p. 36). Es un debate que parece irresoluble y en el que participan tanto artistas como filósofos dedicados al estudio de la Estética, esgrimiendo argumentos cómo una u otra característica, propia e identificativa de la corriente o movimiento del que participan, es la que hace auténtico al arte, ya sea la imitación de los procesos naturales, la provocación de emociones y sentimientos en el espectador, etc. En suma, todos ellos son defensores de una verdad del arte, cuya esencia parece ser cambiante, por lo que siempre acaba siendo inevitablemente puesta en cuestión y superada. De una manera u otra en lo que estas diferentes respuestas parecen coincidir es en que «el arte, en un sentido moderno, es una práctica informada por la teoría, una práctica con un sentido autoconsciente de su propia historia» (Castro, 2005, p. 15), hasta llegar al punto de que existe un buen

número de obras de arte actuales que carecen de cualquier valor o significado sin todo un aparato teórico que lo sustente.

Danto llegó a afirmar cómo en este periodo posthistórico en el que «todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte visual, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual» (Danto, 1999, p. 225). Desde que Duchamp presentara su *Fontaine* al público en 1917 abriendo con ella la puerta a los conocidos como *readymade*, cualquier objeto del mundo real y cotidiano que señale el artista es susceptible de ser reconocido por el «mundo del arte» (*artworld*) como una obra de arte, e instantáneamente convertida en tal, lo que nos obliga a buscar la diferencia entre los objetos del arte y los de la artesanía ya no en las cualidades intrínsecas de los objetos, sino en el contexto y las teorías que las rodean. La pregunta entonces sobre la naturaleza del arte y cuál es su distinción con la que ha sido considerada tradicionalmente como su contraparte, la artesanía, se ha vuelto una cuestión de conceptos con un marcado carácter histórico, como el de verdad y el de utilidad.

2.1. La naturaleza práctica del arte y de la artesanía

De cualquier forma, de lo que podemos estar seguros, como señala Sixto J. Castro, es acerca de la naturaleza «práctica» del arte. La obra de arte es siempre el resultado e una actividad, proceso que resulta fundamental para entender la naturaleza de la misma. Así lo entiende también Heidegger cuando afirma que «el ser-creación de la obra solo se puede entender desde el proceso del crear. Y así, por fuerza de las cosas, nos vemos obligados a introducirnos en la actividad del artista para dar con el origen de la obra de arte» (Heidegger, 1996, p. 18). Las obras de arte son algo sobre lo que se trabaja en su creación, por lo que están de manera irremediable vinculadas con la que ha sido para muchos artistas y teóricos el anverso de la práctica artística, la artesanía. Esta distinción entre arte y artesanía es esencial para poder captar la esencia de aquello que consideramos artístico, una distinción que no comienza a producirse hasta bien entrado el Renacimiento, y que, como señala Shiner, no tiene ningún sentido en la noción originaria del término. «La noción de arte», escribe, «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» (Shiner, 2004, p. 23). El arte de la época clásica encuentra su fundamento en la mimesis, es decir, en la imitación de la manera en la que crea la naturaleza, una creación que no tiene nada que ver con la originalidad, la imaginación y la autonomía del arte posterior a Kant.

Si acudimos a su razón etimológica, las artes serían todas aquellas actividades humanas desarrolladas con cierto nivel de gracia y perfeccionamiento. Aun así, sí que realizaron los griegos una primera distinción entre las *artes liberales*, asociadas al trabajo de carácter más intelectual, y las *artes serviles* relacionadas con el trabajo físico y la remuneración (Shiner, 2004, p. 49). Estas actividades acabarían con el tiempo por dividirse en aquellas orientadas a la búsqueda de la belleza, que serían conocidas como *Bellas Artes*, y las encaminadas a la utilidad o *artes serviles*, más propias de las artesanías, momento que «tuvo lugar en el siglo XVIII: el placer en las artes se dividió en un placer especial, refinado, propio de las bellas artes, y los placeres ordinarios que suscitan lo útil o lo entretenido» (Shiner, 2004, p. 24). Hasta el siglo XVIII no existe una distinción real o, por lo menor, determinable entre un pintor y un herrero, no había diferencia entre quien pintaba una bella imagen y quien lograba un acero de Damasco homogéneo y bien forjado. Durante el periodo antiguo y medieval «no había ni arte bello ni artesanía sino tan solo artes», y tampoco había una distinción neta entre «artistas o artesanos, sino únicamente artesanos/artistas cuya labor hacía tributo a la habilidad y la imaginación, a la tradición y la invención» (Shiner, 2004, p. 42). Surge después la posibilidad de un placer contemplativo y refinado de objetos sensibles, en especial producidos artificialmente, que acabará recibiendo el nombre de *estético*. Será así cuando a finales de ese siglo se produzca la gran división entre el artista y el artesano, con la que se busca establecer un criterio para separar estas *bellas artes* de los oficios, donde el genio imaginativo de arte y el carácter útil de la artesanía supusieron el principal punto de oposición entre ambas prácticas.

Debemos, sin embargo, ser precavidos a la hora de realizar nuestro análisis. Podría parecer, como hemos apuntado con anterioridad, que arte y artesanía son dos términos opuestos e incluso excluyentes para ciertas posturas, pero hacerlo sería un error, consecuencia de una mala interpretación en la relación de ambas prácticas. El

filósofo David Estrada Herrero ha analizado en términos nietzscheanos cómo históricamente la diferencia entre estas prácticas se encuentra en el predominio de lo *dionisiaco*, con sus facetas de creatividad, imaginación y expresión, en aquello que consideramos artístico, y de lo *apolíneo* en tanto que *tekné* (τέχνη) para lo artesanal, relacionado con lo automático, impersonal y objetivo. Una diferenciación que surge de la división esencial en los dos tipos de conocimiento que presuponen, por lo que queda así vinculada la artesanía al conocimiento *apolíneo*, aquel que es consciente, adquirido por el hábito y dirigido a una finalidad, en oposición al *dionisiaco* que rige el arte, donde se abre un espacio de posibilidad para la inconciencia, al conocimiento natural y espontáneo sin fines (Estrada Herrero, 1988, p. 121). Pero cualquiera que se encuentre frente a alguna de las grandes obras de arte que ha producido la humanidad a lo largo de su historia tendría que acabar reconociendo cómo en todos esos ejercicios hay una *tekné*, y como en ciertas piezas de artesanía hay al menos alguno de los requerimientos, como el de belleza, que en algún momento fueron dados para el arte, relación que ha sido analizada especialmente por los teóricos de Latinoamérica en obras como la *Historia General del Arte Mexicano. Etno-artesanías y arte popular*, de Isabel Marín de Paalen, donde presenta el concepto de *arte popular* como aquel que «tiene su origen en la necesidad creadora del hombre, en la necesidad de producir objetos útiles y bellos» (Marín de Paalen, 1974, p. 9) y que como tales poseen cualidades tanto de las bellas artes, como utilidades propias de la artesanía; o los estudios del colombiano Adolfo León Grisales Vargas sobre la vida cotidiana, el arte y la artesanía, sobre los que volveremos más adelante.

Tal y como señala Kant en su *Crítica del Juicio*, el genio artístico es una condición necesaria, pero no suficiente para la creación artística, ya que la imaginación, con toda su riqueza, «no produce, en su libertad sin reglas, otra cosa que sinsentido; pero el discernimiento es la capacidad de adaptarlas al entendimiento» (Kant, 2003, p. 287, § 50). La labor del artista no es otra que la de dirigir y limitar las ensoñaciones de su genio haciéndolas comprensibles mediante las reglas de la razón. Esta es la misma línea que seguiría años más tarde Hegel, cuando afirmó que el genio artístico, «para ser fecundo, debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado y una práctica más o menos larga. Y esto, porque la obra de arte posee un lado puramente técnico, que solo

consigue dominarse con la práctica» (Hegel, 1973, p. 64). El genio artístico necesita tanto de un don natural como de un conocimiento técnico que no puede inventar y darse a sí mismo, sino que debe aprender.

El elemento de la *tekné* (τέχνη) parece haber sido de una manera u otra el concepto central sobre el que se han articulado las teorías estéticas y los juicios artísticos. Y esta siempre ha estado marcada por una concepción notoriamente utilitarista. Ortega identifica así los actos de la técnica como aquellos que: «modifican o reforman la circunstancia o naturaleza, logrando que en ella haya lo que no hay... Pues bien; éstos son los actos técnicos, específicos del hombre». Y, a continuación, añade: «El conjunto de ellos es la técnica, que podemos desde luego, definir, como la reforma que el hombre impone a la naturaleza en vistas de la satisfacción de sus necesidades» (Ortega y Gasset, 1964, p. 324).

La técnica no es aquello que el hombre hace simplemente para satisfacer sus necesidades, sino la reforma de la naturaleza para que su satisfacción deje de ser un problema. Entre tales necesidades se encuentra también el arte, tanto para Ortega como para otros teóricos como Mumford, ideas en la que ambos coinciden tanto a la hora de definir la técnica como una reforma y dominio de la naturaleza (Mumford, 1968, pp. 36-37), como en la afirmación de que el arte «surge como una necesidad humana de crear para el ser humano, sobrepasando los límites de lo que realmente un ser humano necesita materialmente para la supervivencia» (Ruiz Ordóñez, 1998, p. 277). El arte nace de la necesidad del hombre por crear, que le lleva a producir obras de arte que ya no le son útiles, pero que igualmente necesita, ya que es el bienestar y no solo el estar «la necesidad fundamental para el hombre, la necesidad de las necesidades.» (Ortega y Gasset, 1964, p. 328).

El artesano es un técnico, alguien que hace y produce un objeto según un conjunto de prácticas y reglas propias de su gremio, siempre encaminado a satisfacer una necesidad, por lo que nunca puede ser un puro hacer. La artesanía es en este sentido algo diametralmente opuesto al arte por el arte, al no tener otro objetivo que la utilidad. Esta *tekné* solo es adquirida por el artesano a través de la mimesis de la naturaleza, una imitación que supone la observación racional y consciente, y que en consecuencia crea producciones igualmente racionales y conscientes, al verse

únicamente dirigida por ese conocimiento más propio de lo apolíneo del que habla Estrada Herrero. La artesanía solo puede desarrollarse mediante la observación, la experiencia y la repetición. Para Collingwood *tekné* significa «la capacidad de producir un resultado preconcebido por medio de una acción conscientemente controlada y dirigirla» (Collingwood, 1993, p. 23).

Por lo que respecta a la idea de belleza y utilidad, arte, utilidad (fin) y belleza eran para los griegos tres conceptos relacionados entre sí, y a su vez con el de bien, del que todos estos participaban. Tanto para Platón como para Aristóteles es la técnica que nace de la razón la que define la obra de arte, sea del tipo que sea, que se adecúa al sentido de su fin último solo gracias a esta razón. Así lo resume el Estagirita:

Y puesto que la construcción es una técnica —lo cual es precisamente una disposición racional relativa a la fabricación—; y puesto que no hay ninguna técnica que no sea una disposición racional relativa a la fabricación, ni una disposición de esta clase que no sea una técnica, «técnica» sería lo mismo que «disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación» (Arist. *Met.* 1140a).

Para ambos pensadores el arte supone una imitación, una imitación racional de la creación natural, con la diferencia de que Platón vuelve su vista al cielo y busca la imitación de las formas ideales, y Aristóteles la vuelve a la tierra y se fija en la forma en la que actúa la naturaleza, haciendo de las artes prácticas «complementarias a los fines establecidos» por esta (Suñol, 2017, p. 189). Sí que hace Aristóteles una primera distinción en el libro de la *Metafísica* entre aquellas artesanías que buscan satisfacer las necesidades más apremiantes de la vida, de aquellas otras que simplemente se recrean en la satisfacción y el ocio, ofreciendo un primer acercamiento a un criterio en torno al concepto de entretenimiento que seguirá siendo fundamental para posteriores análisis estéticos hasta llegar a la actualidad (Estrada Herrero, 1988, p. 115) y que será crucial en el análisis de la teórica técnica del arte propuesta por Collingwood, que introduciremos más adelante.

Como hemos comentado, durante la Edad Media tampoco hay distinción posible entre artista y artesano. Si bien en este periodo aparece el arte simbólico, quienes crean arte, ya sea este una pintura o una escultura, lo hacen con vistas a un utilitarismo religioso. El artista/artesano medieval realiza «su obra según un recetario

aceptado de temas y configuraciones» (Estrada Herrero, 1988, p. 116). Teólogos de la época como Santo Tomás de Aquino, todavía muy influenciado por la filosofía aristotélica, aún conciben del arte como un *saber hacer*, una habilidad adquirida por la imitación y guiada por la recta razón. La relación que existe entre el arte y la técnica está determinada por la visión teocentrista del mundo, donde la creación artística tiene como fin último glorificar y ser imagen del orden divino. Los avances técnicos logrados como la arquitectura gótica o la ilustración de textos son así siempre utilizados para expresar la grandeza de Dios.

Todavía con la llegada del Renacimiento son muchos los creadores que señalan en sus reflexiones estéticas cómo el aspecto artesanal se encuentra presente en las obras artísticas. Las concepciones del artista y artesano del Renacimiento son aún casi indistinguibles la una de la otra. Tal y como apunta también Collingwood de manera similar a Shiner, «hasta el siglo XVII los problemas y concepciones estéticas no empezarían a separarse de los de la técnica o de la filosofía de la artesanía» (Collingwood, 1993, p. 16).

El artista está considerado en el Renacimiento más bien como un ingeniero, un individuo que aplica una serie de conocimientos normativo-científicos a la producción de sus diferentes obras, fundadas todavía sobre el concepto de la mimesis. Es un técnico que aplica el conocimiento brindado por las nuevas ciencias emergentes, como la perspectiva y la anatomía, y los emplea como principios básicos para producir representaciones precisas del espacio y del hombre (Shiner, 2004, p. 81), obteniendo con ello creaciones tan refinadas como el *Moisés* de Miguel Ángel, quien tiene esculpido en el antebrazo un pequeño musculo solo visible al levantar el dedo meñique tal como está haciendo la imagen, con lo que se demostraba así un conocimiento y atención que no habían sido vistos antes en las creaciones artísticas.

Para finales de este periodo esto ya no es algo anecdótico. Con el surgimiento de una gran cantidad de artistas, como el ya mencionado Miguel Ángel, Da Vinci o Alberti, amén de otros nombres, todos ellos practicantes de diferentes disciplinas para sus diferentes mecenas, cambió también la forma que tenían de vivir de su trabajo, y con ello la figura y percepción que se tenía de los mismos. El propio Alberti publicó en 1436 el libro *Della Pittura* donde ofrece una definición de cómo debía ser el artista

moderno, paradigma que se asienta unos años más tarde, en 1550, con la publicación de Giorgio Vasari de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, donde ensalza tanto su figura como la de otros artistas, mientras presenta este periodo como un tiempo de renovación.

A partir de este momento el nombre de los artistas empieza a aparecer vinculado a las obras que producen y el nombre del autor comienza a adquirir importancia. La obra de arte empieza a ser entendida como la representación personal de un autor único que deja de esconder su nombre bajo el anonimato de la actividad colectiva e impersonal del grupo artesanal al que típicamente pertenecía. Un cambio que comienza a producirse pero que no tiene lugar de un momento para otro ni se da de la misma forma en todas las disciplinas, tal y como apunta Shiner:

En las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura, la condición e imagen del artesano/artista, avanza aún más. Desgraciadamente, se suele dar una versión desproporcionada de este proceso y se presenta a figuras como Miguel Ángel como un genio torturado que lucha por expresarse a sí mismo, una especie de van Gogh pero con las dos orejas intactas (Shiner, 2004, p. 72).

Pese a esto comienzan a surgir estas figuras a las que parece que la etiqueta de artesanos se les empieza a quedar pequeñas, como en el caso de Leonardo, que no terminaban de encajar en los marcos artísticos heredados del mundo clásico, y en quienes podemos empezar a rastrear la idea de que el arte no solo implica una *poiesis*, según era empleada en el mundo clásico, sino que de algún modo en la creación de estos sujetos había algo de divino, concepción que dos siglos más tarde acabaría encontrando reminiscencias en la teoría del genio artístico kantiano, momento en el «que la distinción entre arte y artesanía empezará a perfilarse con nitidez» (Estrada Herrero, 1988, p. 118).

Durante todo el siglo XVIII surgirían una gran cantidad de propuestas distintas, cada una de ellas con sus propios criterios, pero la mayoría infecundas, con la intención de hacer una división definitiva de las artes. Sobre este respecto, Clarke ha indicado que tras la división de las artes existen razones que son «variadas y complejas», y que «la escisión del artista-artesano es también consecuencia de la división de las ciencias llevada a cabo por la Ilustración» (Clarke, 2016, p. 8). Surge así

el concepto moderno de Bellas Artes con el que se busca establecer de una manera clara, fundamentada en la razón y no tanto en la práctica, la radical y neta distinción entre las artes y la artesanía. El criterio se sustentó sobre tres características: el arte debía imitar la belleza de la naturaleza —característica de por sí insuficiente, ya que las artesanías también pueden imitar la forma en la que actúa la naturaleza—; debe valerse del ingenio y la imaginación; y por último, las obras de arte están encaminadas a ofrecer un placer genuinamente estético, mientras que los productos de la artesanía están en primera instancia creados como útiles, como objetos a la mano (Clarke, 2016, p. 10).

Los cambios en la estética estuvieron determinados en buena medida por la filosofía de autores como Baumgarten, Winklemann, Burke o el propio Kant, y más concretamente por lo expuesto por éste en la *Crítica del juicio*, editada por primera vez en 1790, donde se consolida la figura, ahora sí, del genio creador como alguien capaz de ordenar el libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento para crear belleza. Aquel que es capaz de innovar creando algo original —concepto que ya no solo refiere a algo que existe desde el origen, sino también a algo nuevo y de gran valor artístico— es alabado y considerado un genio: el genio impone su norma a la naturaleza, nivela estéticamente el mundo de las bellezas naturales y el mundo de la belleza artística. Estos pensadores, en su preocupación por los conceptos de lo sublime y del genio, comprenden que la experiencia estética crea un contexto distanciado y extra-ordinario, donde sabemos que las emociones que estamos experimentando, aun cuando sean desagradables, no pueden ponernos en peligro, lo que nos permite tanto el juicio como el reemplazo de estas afecciones desapacibles (Eaton, 1988).

2.2. El giro estético kantiano

La perspectiva estética presentada por Kant en la *Crítica del Juicio* supone un punto de inflexión en la estética Occidental. Desde el momento en el que el filósofo alemán señala la necesidad de una mirada desinteresada y la idea de la inutilidad de las bellas artes, la división no solo con la artesanía, sino también con toda la perspectiva heredada desde el mundo griego, donde lo bueno y lo bello era lo propio de las artes

útiles y reales, guiadas por la razón de la *tekné* queda consolidada de manera definitiva. La contemplación estética solo es posible mediante la mirada libre de conceptos y razón. Esa actitud estética es la que convierte al objeto del arte en un objeto «irreal, un objeto que no pertenece a la misma categoría de los objetos comunes, propiedad que también distingue al arte de la artesanía» (Clarke, 2016, p. 10). Kant encuentra el fundamento del placer estético en el libre juego de la imaginación, que le da la libertad, y el entendimiento que le da legalidad mediante la norma del concepto. Esto quiere decir que el juicio del gusto mediante el cual juzgamos algo como bello o no, no es un juicio de la razón, sino que el veredicto es emitido por los sentimientos de placer o displacer que se generan en la contemplación estética: «El gusto, pues, es la facultad de juzgar a priori la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos por una representación dada (sin la mediación de un concepto)» (Castro, 2005, p. 119).

El juicio estético es de una clase distinta a la del resto de juicios de la razón. Para las cuatro formas lógicas del juicio, el estético es desinteresado en cuanto a su *cualidad*; universal subjetivo en cuanto a su *cantidad*, ya que pretendemos que sea compartido individualmente por todos los hombres; conceptual en su *forma*, dado que todo juicio estético lo es de un objeto, aprensándolo cognoscitivamente de manera armónica logrando así el acuerdo requerido para el conocimiento, y desde la *relación* es una finalidad sin fin, cuyo objetivo último no es otro que la contemplación. La contradicción con la que se encuentra Kant en esta última categoría es señalada por Castro. «La paradoja está en que habiendo finalidad, porque hay una satisfacción universalmente válida, no hay un fin, porque lo bello carece de interés sensible y racional» (José Castro, 2005, p. 121). La finalidad sin fin que tiene el objeto bello implica que es juzgado así cuando sus diferentes elementos se encuentran en la misma relación de armonía que «las partes de un organismo con respecto al organismo entero» (Castro, 2005, p. 121). Lo bello es justamente aquello que no necesita justificación para probar que lo es. La belleza es una necesidad sin concepto que se capta de manera espontánea. Y podemos juzgarlo *a priori* y con pretensión de universalidad, porque podemos presuponer que así lo juzgaran también los demás hombres con los que compartimos los requisitos para el conocimiento en general y

que podrán por tanto también juzgar lo estético. «El gusto se presenta a la conciencia como una especie de sentido común», escribe el Prof. Castro, «(*sensus communis aestheticus* a diferencia del entendimiento común humano, que sería el *sensus communis logicus*), que determina por el sentimiento y no por el concepto de manera universalmente válida lo que gusta o lo que disgusta» (José Castro, 2005, p. 124).

Estos mismos criterios los aplica al artista que quiera ser considerado un *genio* creador, libre de las reglas y normas de la *tekne*. El genio, por naturaleza, se da sus propias reglas. Esto no quiere decir que el artista no siga ningún conjunto de reglas, más bien significa que aunque el artista siga un conjunto de pautas, no debe hacernos pensar en ellas, «debe proceder sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu» (José Castro, 2005, p. 125). El genio no es otra cosa que el talento natural que da las reglas al arte, cualidad natural que, como señalamos al principio del texto, debe ser cultivado para evitar divagaciones estériles. Una cosa es que no podamos prever las reglas del genio y otra muy distinta que estas no existan. Toda obra requiere de una coherencia para poder ser entendible y esta coherencia solo puede dársela una regla, «una ley interna que gobierna la creación (y) solo puede ser encontrada a posteriori por el análisis crítico de la obra» (Ibáñez Langlois, 1964, p. 222). La creación artística es un hacer tal, que mientras hace, está inventando el modo en el que está haciendo. Lo que se descubre es siempre un *cómo hacer*, unas reglas prácticas sobre la creación de lo bello. La creación artística es un proceso paradójico en el que buscamos algo que solo encontramos cuando se hace la obra. De manera contraria a como sucede con el conocimiento teórico, donde aparece con el concepto la cosa conocida, en el conocimiento artístico, al hacer la cosa, aparece el concepto (Labrada, 1984, p. 62).

2.3. La dualidad artista/artesano

A finales del siglo XVIII el artista se separa definitivamente del artesano. Ya no solo existen criterios que diferencian el arte de la artesanía sino también a sus artífices: se trata de dos perfiles distintos. Así lo resume Shiner:

Las cualidades ideales que se requerían de un artesano/artista en el viejo sistema eran una combinación del genio y la regla, la inspiración y la facilidad, la innovación y la imitación, la libertad y el servicio. Estas cualidades fueron finalmente descompuestas a lo largo del siglo XVIII. A medida que esto sucedía, todos los 'atributos poéticos' la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio quedaron adscritos al artista y todos los atributos 'mecánicos' la destreza, las reglas, la imitación y el servicio pasaron al artesano. [...] Entre los muchos atributos del artista, el genio y la libertad parecían resumir todas las cualidades superlativas que ahora separaban al artista libre y creativo del artesano u hombre de oficio, supuestamente dependiente y rutinario (Shiner, 2004, p. 164).

El artista pasa a tener una nueva función que consiste en provocar una experiencia estética valiosa donde pueda reconocerse la belleza, y no solo eso, sino que su obra debe ser hecha con la intención de satisfacer el interés público, algo que Collingwood critica con dureza cuando afirma que el arte no debe ser analizado bajo las condiciones del estímulo psicológico (Castro, 2005, p. 116) El sentido de la utilidad queda excluido de lo genuinamente artístico para acabar verjando el campo de las artesanías. De Kant en adelante, el sentimiento estético de satisfacción que nos provoca la contemplación de un objeto bello no puede encontrarse en la razón de su utilidad, «pues, de lo contrario, la satisfacción inmediata, esencial en el juicio de la belleza, de ningún modo podría darse» (Estrada Herrero, 1988, p. 119). El genio artístico, alejado del trabajo mecánico y repetitivo propio de la *tekné* no se deja subordinar a otras reglas más que a las suyas propias. Las obras de arte genuino, al no ser un producto mecánico, nunca pueden estar subordinados a una regla. Con la llegada de la revolución industrial, el artesano se vio obligado a abandonar su taller para trabajar en alguna de las grandes fábricas en las que su habilidad y técnicas aprendidas durante el transcurso de toda una vida, quedaban reducidas a la repetición continuada de una tarea específica para una cadena que producía productos en serie que no requerían ninguna destreza manual para su fabricación. El artesano era alguien que tradicionalmente conocía todas las fases y pormenores de su oficio, pero en la fábrica solo conoce un pequeño fragmento del proceso (Shiner, 2004, p. 286-287).

Sin embargo, como hemos dicho antes, lo artístico y lo artesanal no tienen por qué ser necesariamente excluyentes. Incluso, pese a presentar un cierto grado de oposición, resultan de hecho complementarias, como veremos más adelante a

propósito de Collingwood, para quien las grandes obras de arte son imposibles sin el conocimiento racional y experiencial de la artesanía, lo que revela puntos de distinción evidentes, pero también de confluencia entre ambas prácticas. Ambos son dos elementos interdependientes de una misma polaridad. Una relación binomial que ha sido analizada en términos de dualidad por los estetas con especial atención de Kant en adelante. Uno de ellos es el ya citado filósofo y sociólogo Lewis Mumford, quien publica *Arte y técnica* en 1952, donde apunta precisamente a esta distinción.

El arte y la técnica representan por igual aspectos formativos del organismo humano. El arte representa el lado inferior y subjetivo del hombre; todas sus estructuras simbólicas son otros esfuerzos por inventar un vocabulario y un idioma mediante los cuales el hombre pueda llegar a externalizar y proyectar sus estados inferiores y, particularmente, dar forma completa y pública a sus emociones, sus sentimientos, sus intuiciones de los significados y valores de la vida. La técnica, por el contrario, se desarrolla fundamentalmente a partir de afrontar y dominar las condiciones externas de la vida, de controlar las fuerzas de la naturaleza y ampliar el poder y la eficiencia mecánica de los órganos naturales propios del hombre, considerados en su aspecto práctico y operativo (Mumford.1968, p. 36-37).

La obra de arte requiere un conocimiento práctico que no puede separarse del proceso de la creación artística, de la misma manera que el proceso de abstracción no puede desvincularse del conocimiento teórico.

David Estrada Herrero hace algo similar cuando afirma que la distinción entre ambas está en el predominio de la naturaleza *apolínea* de la técnica artesana y la *dionisiaca* en la creación artística. La artesanía presupone un conocimiento racional de la *tekné* resultado de la experiencia y el hábito. El artesano desarrolla un *saber hacer* que le permite ser consciente de ante mano cuál es el objetivo final del producto que está creando. El artista, sin embargo, en la mayoría de los casos no tiene una imagen definida de lo que va a ser su obra final, sino que esta aparece y toma forma a lo largo del proceso creativo, ya veremos cómo esta es también una de las principales características que recoge Collingwood en su análisis. «La imagen surge y se define durante el proceso mismo de la actividad artística. Aquí el elemento dionisiaco adquiere preeminencia: la razón conceptual, discusiva, lógica y operante se metamorfosea en razón dionisiaca» (Estrada Herrero, 1988, p. 121), que es mucho más

libre, natural, espontánea y sin fines. Los grandes genios no solo demuestran un don natural, sino también el dominio de diferentes técnicas y conocimientos a la hora de crear sus obras, tanto es así que el artista y filósofo Stefan Morawski llegará a denominar a lo técnico como el «tercer atributo del arte» (Estrada Herrero, 1988, p. 127).

Muchas veces se ha malinterpretado la idea del genio como alguien que no necesita hacerse con una buena cantidad de recursos o incluso se le presuponen de manera natural. Un talento puede aparecer de manera precoz, pero los conocimientos técnicos no pueden de ninguna manera ser innatos. El genio artístico necesita conocer las técnicas y aprenderlas mediante un *saber hacer* para poder expresarse de una manera plena, sin verse limitado a no poder representar aquello que su imaginación traza, pero sus dedos no dibujan. «La llamada inspiración», escribe sobre el particular Estrada Herrero, «marca el punto cumbre en un largo proceso de incubación de la obra en la imaginación del artista». En consecuencia, cualquier estudio y esbozo previo que sirva al artista para preparar y elaborar su obra final no son sino el «elocuente testimonio del protagonismo de lo apolíneo en todo el proceso de plasmación y ultimación de la obra de arte» (Estrada Herrero, 1988, p. 129).

2.4. Tres distinciones entre arte y artesanía

Podemos ahora hacer una recapitulación de algunas distinciones principales entre el arte y la artesanía ofrecidas por Estrada Herrero, en su mayoría de común acuerdo entre quienes han dedicado tiempo a analizar esta cuestión.

- La primera distinción que podemos discernir es de orden cognitivo, relativa al tipo de conocimiento que suponen. De esta manera, la artesanía participa en un mayor grado de lo *apolíneo* al tener como fundamento la técnica y el conocimiento racional, susceptible de ser sometido a «reglas, normas y procesos operativos controlables» (Estrada Herrero, 1988, p. 121). El proceso artesanal surge de los procesos mentales imitativos aprendidos mediante la repetición, por lo que nunca padece la ausencia de certeza sobre el resultado de su creación que sí sufre el artista, quien emplea una razón dionisiaca,

espontánea y sin fines que va descubriendo poco a poco la obra que crea. La obra de arte, al contrario de la producida por la artesanía, es una eterna duda para el artista. Nos advierte Estrada Herrero aquí, de manera similar a como hará Collingwood, acerca de las producciones que falsamente usurpan la categoría de obra artística, cuando estas no son otra cosa que el resultado de la actividad consciente y dirigida de quien las realiza, obras que «solo hablan a la reflexión, jamás a la intuición, que gusta de perderse en las profundidades de un objeto» (Estrada Herrero, 1988, p. 122).

- La forma de un objeto artesanal está siempre determinada por la necesidad que debe satisfacer, al estar siempre insertada en la cadena de los útiles y los fines humanos. La obra artística, por el contrario, como forma *sin uso*, no está sujeta de ninguna manera al carácter utilitario ni responde a ningún otro interés humano que no sea el estético. Reconocer una cierta belleza en la forma algunos objetos de artesanía, como pudiera suceder en un astrolabio, es algo puramente accidental, pues, su forma no está dirigida a la creación de esta belleza, sino a la orientación y navegación en mitad de la noche.

La distinción entre forma *con uso* y forma *sin uso* hace referencia a la propuesta firmada por Manuel Milá y Fontanals en su *Teoría estética y literaria*, donde afirma que:

La belleza de un objeto como simplemente bello es una forma con uso, la utilidad consiste en una forma sin uso. La belleza termina en sí misma, nace de la armonía de los elementos que contemplamos, á diferencia de la utilidad que consiste en la relación de un objeto á otro, como también de la perfección que consiste en un enlace, oculto en parte, de los miembros entre sí y de los miembros con el conjunto (Milá y Fontanals, 1869, p. 28).

- La tercera distinción que podemos encontrar entre lo artístico y lo artesanal es aquella que hace referencia a su terminación. La obra de artesanía, en tanto que es capaz de satisfacer la finalidad que la origina, se encuentra ya acabada y suficiente en sí misma. La obra de arte, sin embargo, pese a tener una apariencia objetiva y concreta, no está nunca acabada. Y esto no sucede solo porque el artista no tenga muchas veces la certeza sobre si a su cuadro le sobran o le faltan trazos, sino porque el cuadro va más allá de su entidad física para proyectarse en la mente e imaginación de su espectador «a horizontes

siempre recesivos y de novedad constante» (Estrada Herrero, 1988, p. 123). La esencia de lo artístico, a diferencia de lo artesanal, que consiste en ser útil para una cosa en un determinado momento y en un determinado curso de acción, es la imposibilidad de fijarlo en el tiempo y en lo meramente objetivo de la obra. Los artefactos del artesano están siempre condenados a desaparecer o a ser sustituidos por algún otro más eficiente, algo que no sucede con el Arte con mayúsculas que siempre aspira a ser eterno.

Es fundamental evitar los excesos tanto de lo apolíneo como de lo dionisiaco. Si menospreciamos los aspectos técnicos acabaremos inevitablemente socavando el genio artístico, mientras que si incurrimos en una preocupación excesiva por el aspecto técnico de la obra acabaremos por conducirnos frente al academicismo o incluso a una concepción científica del arte. Este es el sentido de una de las primeras propuestas que plantea Mumford en su pensamiento, quien para evitar debemos conseguir «un equilibrio entre arte y técnica en la totalidad del ser humano moderno y así, piensa que la primera medida consiste en posibilitar que el ser humano dirija las máquinas que ha creado sin ser víctima de ellas» (Ruiz Ordóñez, 1998, p. 300), devolviendo con ello al hombre lo que perdió con la aparición de los procesos mecanizados.

Esta propuesta es muy similar a la que planteada por Collingwood en los *Principios del arte*, donde presenta una serie de criterios para distinguir el arte de la artesanía, demostrando que pese a que tengan rasgos compartidos, deben ser dos actividades comprendidas a la luz de sus propios criterios, donde la existencia y expresión de una emoción suponen un aspecto fundamental en la distinción entre ambas. Se trata, de hecho, de una emoción que no existe previamente, sino que «más bien, en el proceso de crear la obra», explica el Prof. Castro, «el artista refina y aclara “una experiencia psíquica” original hasta que puede ser reconocida como la emoción que es. La actividad de sentir y de crear van de la mano» (Castro, 2005, p. 137).

La obra de arte auténtica debe expresar una emoción, lo que hace que la obra de arte, en su forma más pura y real, solo pueda existir en la imaginación. Tanto Kant como Collingwood son funcionalistas al defender que «algo es una obra de arte solo si provoca o está capacitado para provocar una experiencia estética» (Castro, 2005, p.

115). El proceso de la creación artística es un proceso de autodescubrimiento y conocimiento imaginativo por parte de quien realiza la obra en el cual, como comentábamos con Mumford en la cita anterior, damos «forma completa y pública» a la emoción de la que partimos. Podríamos entonces preguntarnos por el valor de la obra, más allá del interés personal que pueda tener su autor en aquello que pudiera descubrir en ese proceso introspectivo, cuestión a la que dedica todo un capítulo de la obra mencionada. En él demuestra como las únicas emociones que puede expresar el artista son las suyas propias, pero como, de manera similar a Kant, lo hace pensando en una sensibilidad individual compartida. El artista no expresa solo lo que él siente, sino lo que sentimos todos, lo que permite que no solo sea el artista el que hace un descubrimiento a través de la obra, también toda la comunidad que participa activamente de esa misma emoción. Esto acaba con noción del público como un espectador pasivo: «El arte no es contemplación, sino acción y la función del público no es meramente receptiva, sino colaborativa» (José Castro, 2005, p. 139).

Debemos una vez más ser cautos a la hora de identificar esta condición de expresividad con la esencia del arte ya que, como veremos más adelante, usar el arte para despertar intencionadamente una serie de emociones supone confundir al gran arte con la artesanía. Sixto Castro aborda esta aparente contradicción, valiéndose de la distinción hecha por Peter Kivy en *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, entre «ser una expresión de emoción» y «ser expresivo de». La diferencia entre ambas radica en que la primera formulación implica la existencia de un alguien del cual la obra es expresión artística, suya y particular, mientras que la segunda no hace referencia a ningún poseedor, dejando un espacio tanto para el artista como para el público en el que ambos realizan una actividad totalmente imaginativa. Es precisamente esta posibilidad de una nueva experiencia de conocimiento compartido del mundo que nos rodea lo que otorga un valor al arte. «Si, con Collingwood, queremos hablar acerca de una verdad distinta en el arte, no debemos preguntar como el arte estimula la emoción, sino como dirige la conciencia» (Castro, 2005, p. 142). Una pregunta sobre la forma de la comprensión que demuestra como el entendimiento ordinario del sentido y la emoción han sido superados. Esta perspectiva del arte como *alétheia*, de acuerdo a la cual el arte tiene la capacidad de revelar

verdades ocultas, es abierta y explorada por Heidegger en *El origen de la obra de arte*, donde se cuestiona la visión tradicional del arte como mera representación de la realidad. Es en esta revelación que permite la obra de arte donde podemos encontrar una verdad oculta a la cotidianidad, el valor de la obra se encuentra en la posibilidad que abre al espectador de conocer una verdad que hasta entonces le había pasado desapercibida. La obra de arte no solo es un objeto estático, sino un proceso en constante evolución que involucra al espectador, enfatizando que la esencia del arte reside en su capacidad de abrir nuevos horizontes de comprensión y revelar aspectos fundamentales de la existencia humana.

Esta ruptura manifiesta entre el artista y el artesano, aunque promovida por estetas y críticos, no ha recibido el respaldo ni de todos los grupos involucrados, ni justificación por parte de todas las teorías. La más representativa de estas voces disidentes fue la encarnada por el movimiento que representó la escuela de diseño Bauhaus, fundada por Walter Gropius en Weimar en 1919, y cuyo objetivo principal pasaba por recuperar el propósito original del arte, a saber, la creación de objetos cotidianos útiles que «unieran función y diseño, superando con ello la clásica dicotomía entre utilidad y belleza» (Clarke, 2016, p. 13). La instrucción impartida en la escuela enseñaba que el artista debía ser alguien que poseyera la destreza manual de un artesano y fuera capaz de aplicar tales conocimientos a la creación de objetos útiles para la sociedad, alejándose así de otro tipo de orientaciones. Gropius tenía como objetivo intentar salvar al artesano de su desaparición inminente a manos de las fábricas, tratando de compaginar sus capacidades artesanales con las ventajas productivas que ofrecían las máquinas, dando como resultado la creación de objetos industriales tan bellos como útiles. La Bauhaus, en su propuesta de síntesis dialéctica, ofrece una filosofía que puede superar la contradicción no solo entre el artista y el artesano, sino también entre el artesano y la fábrica. Algo muy similar a lo propuesto por Mumford quien va un paso más allá y postula este equilibrio como la única opción para que coexistan las diferentes necesidades humanas, un escenario donde «el estético y el técnico, llegaban al resultado final de producir una relación amorosa entre la vida subjetiva y la objetiva, entre espontaneidad y necesidad, entre fantasía y hechos» (Mumford, 1952, p. 55).

3. Collingwood: la teoría técnica del arte

Pasaremos ahora a explicar con detenimiento el análisis sobre la problemática relación entre el arte y la artesanía presentado por uno de sus pioneros, Robin George Collingwood, nacido en Reino Unido en 1889. Su obra más representativa a este respecto y que servirá de punto de partida para nuestro trabajo son *Los Principios del Arte*, publicada en 1938. La escribe motivado por los cambios que se habían producido en el mundo artístico desde que editara unos años antes *Esquema para una filosofía del arte*. Actualiza aquí su propuesta de análisis y la enfoca hacia la incierta relación del arte con sus objetos, alcanzando finalmente la pregunta por lo que el arte mismo es. Para poder responder satisfactoriamente a tal cuestión debemos abordar primeramente dos etapas: una analítica, donde estudiaremos dónde y cómo se aborda el término. Es necesario además que el concepto universal que demos de este atraviese todas las formas particulares del mismo, no podemos ofrecer una definición excluyente que deje fuera de sí productos que son general y convencionalmente aceptados como artísticos. En segundo lugar, y solo después de haber hecho esto, podremos dar una definición del término arte.

Collingwood señala cómo había sido típicamente respondida esta pregunta por los *estéticos-artistas* y por los *estético-filosóficos*. A su juicio, ambos son incapaces de ofrecer una respuesta satisfactoria, bien sea como le sucede al primero de los grupos, porque pese a saber distinguir y señalar lo que es arte y lo que es pseudo-arte, es no obstante incapaz de ir más allá de la crítica y de hacer propuesta teórica alguna, o bien porque hablan de una manera clara, pero infundada, como les sucede a los filósofos interesados en la estética. Esta distinción, que era muy adecuada para los principios del siglo XX, comienza a ser superada en los años veinte de la misma centuria con la proliferación de cursos y universidades donde se dio la aparición de una nueva clase de teóricos de la estética, los artistas instruidos en filosofía o psicología, un artista formado capaz de dar una definición del arte, no solo ejemplos, y abierto a una revisión de sus supuestos con el objetivo de llegar a verdades no conocidas en este campo. Es en este diálogo abierto donde se formulan las preguntas sobre el arte, las diferentes concepciones y movimientos de vanguardia que se desarrollan durante todo

el siglo. La separación entre arte y artesanía, si bien parecía completa en la teoría, no se había acabado de producir en la práctica.

3.1. Los usos incorrectos

Tras retrotraerse hasta los conceptos de *tekné* y *poiesis* de manera similar a como hemos hecho nosotros al comienzo de este texto, Collingwood termina por concluir que la historia de la idea del arte es la de un término ambiguo: «*Ars* en el latín antiguo como *τέχνη* en griego designan una artesanía o forma de adiestramiento especializado, como la carpintería, la herrería o la cirugía. Los griegos y los romanos no tuvieron una concepción de lo que nosotros llamamos arte como algo diferente de la artesanía» (Collingwood, 1960, p. 15). El significado y el significante de lo que designamos mediante los conceptos varían en el tiempo, y en nuestro caso, tan alejado del lenguaje científico, esto es algo que resulta aún más acuciante.

Diferencia entre tres formas incorrectas de usar el término arte que originan buena parte de las discusiones: los usos obsoletos o anticuados, los analógicos y los usos por cortesía. Los usos *obsoletos* son aquellos que se mantienen en razón a una forma habitual pasada que no se ha visto actualizada. Entre estos hay algunos que han sido completamente abandonados y no constituyen problema alguno, sin embargo, existen otros que continúan aplicándose y que exigen un análisis pormenorizado de su uso para emplearlos de forma correcta. Tanto el arte de la guerra como el de la retórica podrían ser examinados en estos términos. Ambas fueron en un momento pasado consideradas como formas de arte en sí misma, y pese a que todavía se habla así de ellas en un sentido figurado, lo cierto es que nadie en la actualidad las situaría en la misma posición que las grandes artes y ni siquiera son una fuente real de debate.

Por otro lado, tenemos lo que Collingwood denomina usos o significados *analógicos*. Estos surgen como consecuencia de la incomunicabilidad de la experiencia personal. La experiencia que percibe cada hombre es fenomenológicamente un acontecimiento individual. A raíz de esto surge una brecha que el lenguaje muchas veces no es capaz de solucionar de manera exacta. Esto no sucede solo en las experiencias artísticas, sino en todas aquellas cuestiones donde un individuo es

partícipe de una vivencia diferente a la del otro, designada de manera similar. Un ejemplo claro es el ofrecido por el propio Collingwood entre los términos *pólis* y estado que denotamos de manera sinónima, sin tener en cuenta entre otras cuestiones el carácter secular que tiene para nosotros, lo que implica cuestiones e implicaciones muy distintas para quienes viven en ellas.

En último lugar tenemos los usos de *cortesía*, que aparecen ante la necesidad de nombrar algo importante. Toda palabra de un lenguaje vivo sin excepción, incluso los tecnicismos científicos, tienen un aspecto práctico y emocional. El problema surge «cuando el motivo descriptivo se halla opacado por el emotivo, (y) la palabra se convierte en un título de cortesía» (Collingwood, 1960, p. 18). Cuando esto sucede nos sentimos tentados de calificar como artísticos productos que realmente no lo son. Nuestro objetivo ahora es seguir el análisis de Collingwood y aplicarlo para discernir qué clase de relación existe entre el arte y su significado *obsoleto* de mayor importancia, la artesanía.

Arte, artista y artístico son términos usados con frecuencia de manera cortes para aquello que es simple *entretenimiento o diversión*. Si bien no es el primero en abordar este asunto, sí que es el primero en señalar de manera directa una tendencia que se irá consolidando en los años sucesivos y que alcanza su total consolidación en la industria cultural, que juzga como artísticas obras que, a ojos del inglés, no son más que meros objetos de artesanía destinadas al divertimento.

La vasta mayoría de nuestra literatura en prosa y en verso, de nuestra pintura, dibujo y escultura, de nuestra música, nuestra danza y educación etc, muy francamente, y con frecuencia de un modo explícito, no tiene más propósito que divertir, pero se les llama arte. No obstante sabemos que hay una distinción. La industria gramofónica, de reciente aparición y con la franqueza de un enfant terrible realmente formula una distinción o trata de hacerlo en sus catálogos. Casi todos sus discos son emitidos francamente como música para divertir; un escaso número lleva el título de “discos para el conocedor” u otro semejante (Collingwood, 1960, p.20).

Y esta no es una cuestión trivial que pueda ser pasada por alto. La distinción entre un arte *exigente*, que es el «auténtico», de aquel que solo busca el mero entretenimiento, será también fundamental para pensadores coetáneos como T. W. Adorno, quien trata la cuestión a través de escritos como *Sobre el carácter fetichista de*

la música y la regresión de la escucha publicada en 1938, mismo año que la obra que ahora nos ocupa. Este aspecto es de vital importancia para todo teórico estético, según Collingwood, ya que sin comprender esto «puede pervertir su concepción del arte haciéndolo identificar el arte propiamente dicho con la diversión» (Collingwood, 1960, p. 20). Las obras que son creadas con el mero propósito de entretener serían así únicamente artesanía del estímulo psicológico, nunca obras de arte.

3.2. Características de la artesanía

Ya hemos visto cómo la distinción entre arte y artesanía carecía de sentido en el mundo clásico para griegos y romanos. Bajo el término *tekne* se agrupaba todo aquello que era producido como resultado de una actividad consciente y dirigida. Nosotros, por el contrario, sí que podemos analizar las diferencias entre ambas para comprobar si efectivamente estamos empleando un uso incorrecto del concepto arte para referirnos a aquello que es mera artesanía. No nos interesa aquí hacer una clasificación de estas actividades productivas, sino solo señalar sus similitudes y diferencias de manera clara.

El primer paso para hacer esto es designar cuáles son las principales características que señala Collingwood para la artesanía o qué es aquello que necesita una actividad para ser considerada como tal, características que tienen múltiples similitudes con las presentadas anteriormente en el análisis de Estrada Herrero.

- 1) La primera distinción que señala Collingwood para determinar lo que es artesanía es la que diferencia entre *medio* y *fin*. De esta manera distingue entre las herramientas empleadas para la producción del producto finalizado, donde estas primeras han sido abandonadas. Si somos estrictos, *medios* no son solo las herramientas, sino también todas las acciones conectadas a ellas que realizamos para lograr dicho fin, que no es otra cosa que el producto de artesanía capaz de satisfacer una necesidad (Collingwood, 1960, p. 23). Esta primera característica guarda relación con otra que será analizada más adelante y con la que se produce cierta confusión, la que se establece por la relación entre la *parte* y la *materia*. Tanto los *medios* como la *materia* son

requisitos indispensables y existen independientemente, sin embargo, cuando la obra de artesanía aparece como un todo, la *parte* continúa existiendo mientras que los *medios* dejan de hacerlo.

- 2) En segundo lugar, la artesanía supone una diferenciación entre *planeamiento* y *ejecución*. El resultado de la obra de artesanía está siempre previsto de antemano. No hay lugar a la improvisación porque el artesano ya sabe lo que va a hacer antes de llevarlo a cabo. Si por mera casualidad alguien sin conocimientos en metalurgia lograra realizar una aleación de Damasco, «su manufactura no es un caso de artesanía, sino un accidente» (Collingwood, 1960, p. 23). Collingwood exige además que este sea un conocimiento preciso, para lo que ofrece el ejemplo de cómo un conocimiento vago y desproporcionado sobre hacer una silla, produce un objeto inútil que no puede ser considerado la obra de un artesano.
- 3) «Medio y fin se relacionan de un modo en el proceso de planeación, y del modo contrario en el proceso de ejecución» (Collingwood, 1960, p. 24). Es decir, mientras que en la planeación primero pensamos el que y luego el cómo de la obra, en la ejecución primero tenemos el *medio* y solo llegamos al producto pasando por él. De esta manera el artesano se ve limitado muchas veces por los medios que tiene. Si no dispone más que de pan de oro y de cierto pigmento azul deberá limitarse a trabajar con esto.
- 4) Esta cuarta característica que apunta la distinción entre *materia prima* y *producto acabado* ya fue introducida en la primera característica. El artesano si bien no es el Demiurgo que se imaginaban eran algunos artistas, si es un transformador de la materia que la convierte tras un proceso en un producto diferente. La *materia* existe con independencia del artesano, pero el producto final no.
- 5) La quinta característica de la artesanía está estrechamente relacionada con la anterior. Esta establece que hay una diferenciación entre *forma* y *materia*. La *materia* se mantiene idéntica, tanto es su forma bruta de producto primario como en el producto final, mientras que la *forma* es lo que cambia en este proceso de transformación. Esto no significa que la *materia prima* sea informe, sino que aún no ha adquirido su forma final. El artesano toma la materia y ve,

en las características individuales e intrínsecas de cada caso las posibilidades que de alguna manera preexisten en ella.

- 6) En último lugar, Collingwood menciona como existe una jerarquía entre las artesanías y cómo los fines de unas constituyen los medios de otras, estableciendo un orden similar al que se establece entre las artes liberales y las serviles en el sentido de que el propósito de ciertas actividades es la de ser medios para otras de mayor importancia. Diferencia así entre tres clases de jerarquías: de materiales, en las que la materia prima de una artesanía es el producto acabado de la otra, como sucede entre el cultivo de árboles y la carpintería; de medios, en tanto que los medios de una artesanía suministra a otra sus herramientas; de partes, cuando el producto final complejo es la unión de sus partes realizada de manera individual (Collingwood, 1960, p. 25).

Nos advierte Collingwood de la transigencia de esta lista. Estas no son las únicas características de la artesanía ni son exclusivas de esta, pero sí nos permiten decir sin error que allí donde una actividad satisfaga la mayor parte de estas, podremos estar seguros de estar ante un producto de artesanía.

3.3. La teoría técnica del arte

Los griegos fueron los primeros en establecer una filosofía de la artesanía. Esta es de hecho para Collingwood una de sus teorías más sólidas, sin embargo los socráticos cometen el error de aplicar este análisis más allá de los límites de la artesanía, buscando ejemplos de estas en cuestiones muy distintas (Collingwood, 1960, p. 25). Las escuelas posteriores tuvieron que lidiar con esta cuestión, ya fuera defendiéndola, aceptándola o modificándola, como fueron la demostración platónica de que la justicia no es una artesanía o la negativa de Aristóteles en el libro de la *Metafísica* a aceptar que la relación que existe entre Dios y el Universo sea igual a la del artesano con el artefacto. Ambos autores tenían una concepción del arte y en particular de la poesía como un tipo especial de artesanía, de *tekné*, siempre y cuando siguiese ciertos principios.

Si bien podemos encontrar una gran disparidad entre los diferentes tipos de artesanía, desde la producción de zapatos a la de obras poéticas, todas están destinadas a cumplir la petición hecha por parte de un público, son *medios* para satisfacer este *fin* que es la demanda hecha por las masas. «De lo que realmente trata es de producir cierto estado de ánimo en sus clientes, el estado o condición de ver satisfechas estas demandas» (Collingwood, 1960, p. 26). Pero esto no es algo que haga únicamente el artesano, es también algo que podría decirse de la actividad del poeta, quien no es otro más que un trabajador cualificado, capaz de crear ciertos estados de ánimo en sus lectores y oyentes, estados que previamente a la escritura del poema ha considerado como deseables. El poeta debe saber qué es aquello que quiere producir, algo que solo logra hacer de la manera deseada con el aprendizaje de la experiencia. Este es el corazón mismo de la teoría técnica del arte, que es en realidad, «la manera en que la mayoría de las personas de nuestros días piensa sobre el arte, y especialmente los economistas y psicólogos» (Collingwood, 1960, p. 27).

Collingwood comenta cómo esta concepción de los antiguos —entre la que también hay diferentes perspectivas y criterios— es rastreable hasta el presente, y cómo los debates y los cambios que surgen en los años veinte tienden a reforzarla. De estos años en adelante buena parte de los problemas pasan a ser pensados en términos económicos y psicológicos. Desde el enfoque económico, el arte es un tipo especializado de industria y el artista un productor que tiene un público de consumidores que pagan por los estados de ánimo o status quo que este otorga. Para el psicólogo, el artista es alguien que sabe crear reacciones deseables en el público mediante el uso de las herramientas que tiene a su alcance como el color, el ritmo o la retórica. Sin embargo, para nuestro autor «esta teoría es simplemente un error vulgar» (Collingwood, 1960, p. 27). La cuestión que nos ocupa ahora no es discernir entre qué tipos de artesanía participan del arte o cuáles son los efectos que este produce, sino saber si el arte es o no una artesanía. Para esto bastará con tomar las seis características presentadas para la artesanía y comprobar qué sucede con ellas, cómo se aplican, en lo que consideramos obras de arte.

3.4. La negación de la teoría técnica

Ahora que podemos dar cuenta de las características esenciales de la artesanía, podemos examinar cuál es la naturaleza del arte en las grandes obras que son consideradas como tales de manera general y sin ambigüedad.

- 1) La primera de las características que presentamos para la artesanía fue la distinción entre *medio* y *fin*. Según defiende la teoría técnica, esto es así también para las obras artísticas, un poema es un medio para producir cierto estado de ánimo. Sin embargo, no podemos de ninguna manera rastrear cuáles son las herramientas que el poeta emplea para conseguir esto, está solo, dotado de su ingenio, frente a la labor poética. La actividad poética no es un *fin* para el que haya *medios*. Aceptar esta concepción técnica supondría afirmar que un poema que no logra producir los efectos deseados por el autor no es un buen poema de la misma manera que un cuchillo sin filo que no cumple su función es un mal cuchillo. El criterio que se sigue de esta cuestión es uno de los mayores problemas de esta teoría, por suponer el fin de todo el libre juego imaginativo e interpretativo que abre para su espectador el arte genuino, dimensión esencial en características que presenta más adelante, para la que afirma que:

[...] la música que realmente se disfruta como obra de arte no es, de esto modo, oída sensual o 'realmente'. Es algo imaginado. Pero no es un sonido imaginado. Es una experiencia imaginada de actividad total. De esta manera una obra de arte propiamente dicha es una actividad total que la persona que la disfruta aprehende, o de la que es consiente por uso de su imaginación (Collingwood, 1960, p. 146).

Collingwood entiende por *experiencia de arte total* la inmersión completa del individuo en la comprensión y apreciación de una obra de arte. Es una experiencia que va más allá de simplemente mirar una pintura o escuchar una pieza musical, implica también una participación activa de la mente y las emociones del espectador, petición muy similar a la *escucha atenta* que pide Adorno, al exigir ambos al espectador que no sean meros agentes pasivos. Ambos postulan una postura participativa en el arte. Adorno busca una *escucha*

atenta, lo que implica un compromiso activo con la música, mientras que Collingwood aboga por una *experiencia de arte total*, que implica una inmersión activa y reflexiva en la obra de arte.

- 2) En segundo lugar, hicimos referencia al *planeamiento* y la *ejecución*, distinción que se encuentra también presente en las obras de arte, y con mayor claridad en aquellas que son de manera simultánea obras de arte y de artesanía. Para Collingwood ambas concepciones no son excluyentes, ya que podemos encontrar objetos artesanos creados con un propósito concreto, como un reloj suizo o un astrolabio, que son considerados obras de arte, de la misma manera que existen grandes obras de arte que son diseñadas de acuerdo a un plan previo.

El poeta, sin embargo, a diferencia del artesano, puede verse sorprendido por la inspiración de una frase en mitad de un paseo y apuntarla, o salir en busca de esta, de la misma manera que un escultor puede encontrar de manera azarosa una figura latente en la que hasta hace un segundo había sido una masa informe, o primeramente proyectar la imagen mental de lo que quiere hacer para luego retirar la piedra. Quizás esta sea la observación más relevante de todas y es que la planificación «es una característica permitida del arte, no obligatoria» (Collingwood, 1960, p. 29). Collingwood nos previene igualmente de convertir esta ausencia de planificación en algo positivo. Esto tampoco significa que todas las obras que carezcan de un planteamiento previo sean obras de arte. Pensar esto sería incurrir en la falacia lógica de los *limites precarios* según la cual debido a la superposición entre arte y artesanía, buscamos las características de las obras no en el análisis positivo de estas, sino en las características de aquello que calificamos solo como obras de arte y no de artesanía, falacia que se encuentra en los fundamentos de las concepciones románticas, que encuentran en la espontaneidad y la improvisación la esencia misma del arte. Las obras de arte pueden o no ser producto de una planificación racional abriéndose en esta posibilidad el encuentro entre ambas disciplinas acabando así con su carácter irreconciliable. Por eso tanto el *Moisés* de Miguel Ángel como un poema de Walt Whitman pueden ser consideradas obras de arte.

- 3) La tercera característica sería redundante ahondar en ella. Si para las obras de arte no puede distinguirse ni *medios* de *fin*, así como tampoco *planeación* de *ejecución*, la similitud con la necesidad de estos procesos que suceden en la artesanía es imposible y una pérdida de tiempo.
- 4) La distinción entre *materia prima* y *producto acabado* supone una cuestión crucial en nuestra comparación. Esto no supone un problema para aquellas obras de arte participan de alguna forma también de la artesanía, como puede ser el mencionado *Moisés* de Miguel Ángel, primero planeada y después cincelada en el mármol blanco, la problemática aparece con aquellas que no lo son, como la poesía. Podríamos contestar que la *materia prima* del poeta son las palabras, pero lo cierto es que este no hace un cálculo pormenorizado de cuáles y cuantas veces van a ser las que use. Collingwood comenta así con cierta ironía cómo el poeta que pretende hacer arte no se vale de una especie de «diccionario de la rima» y cómo hacerlo supondría aceptar una teoría técnica. No niega que si hiciéramos un análisis científico del poema —algo que han logrado hacer a día de hoy las inteligencias artificiales produciendo obras que imitan el estilo de los autores— se podría conocer cómo funcionaba la mente de cada poeta a la hora de escribir, pero si la teoría técnica del arte «solo puede expresar lo que trata de hacer llamando a estas palabras o sonidos los materiales con los que se hace un poema, solo está diciendo tonterías» (Collingwood, 1960, p. 30).

La clase de *materia prima* de la que dispone el poeta, si es que dispone de alguna, es la emoción. Son sus vivencias y sentimientos los que el poeta transforma en poemas, pero esta es una transformación muy distinta a la de la arcilla en vasijas, ya que el alfarero no puede darle forma con su mero deseo, tiene que trabajar sobre ella con sus manos.

- 5) La quinta dicotomía, la que divide entre *materia* y *forma*, tampoco tiene lugar en las obras de arte. Si bien podemos reconocer una *forma* en toda obra de arte que conspira junto al ritmo, la estructura o el diseño, ya hemos explicado cómo no podemos concebir el lenguaje como un material en bruto sobre el que trabaja y da forma el poeta. No hay nada previo al poema salvo las emociones de su autor y no queda nada en este, una vez terminado, que sugiera otra

forma diferente de haberlo hecho. Podemos distinguir entre las emociones y el deseo de escribir o componer de los productos terminados, pero no entre *forma y materia*.

- 6) En último lugar, llegamos a la distinción jerárquica de las artesanías, algo que tampoco se da en el arte. No hay ningún arte que sea *medio* para otras, todas en este sentido son un fin en sí mismo. Collingwood ejemplifica esto presentando la colaboración entre un poeta y un músico que compone una melodía para unos versos. Entre ambos coproducen una obra «que debe algo a cada uno de ellos» (Collingwood, 1960, p. 32) sin estar ninguno por encima del otro.

La idea de que existe una artesanía superior a la cual las otras sirven de alguna u otra manera es presentada por primera vez por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, una artesanía cuyo producto último no es otra cosa que el bien supremo. Wagner parece que siguió esta lógica cuando defiende la ópera como el paradigma de la obra de arte total al encontrarse en ella un buen número de formas distintas de arte como el drama, la música o la danza. Heidegger, por su parte, considera a la poesía, por ser el arte de la palabra, primer lugar donde acontece el desocultamiento del ente, la más importante de las artes por compartir estas la misma esencia primigenia y cuya esencia puede encontrarse en todas las demás. «La obra del lenguaje, el poema en sentido estricto, ocupa un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes» (Heidegger, 1996, p. 24).

Esta comparación siempre se ha producido y, sin que llegara a irse nunca, tomó mayor fuerza con la aparición del cine y posteriormente de los videojuegos, introduciendo estos últimos una cuestión interesante al requerir de la implicación directa del espectador para el desarrollo de la obra lo que acaba, si se les considera arte, con toda la cuestión del espectador pasivo.

A pesar de ello, todas estas comparaciones resultan erróneas, ya que todos los elementos artísticos que se encuentran en ellos no son *medios*, sino partes inseparables de la obra. El artista supremo es aquel que como el artista/artesano del Renacimiento es capaz de pintar, componer y ejecutar por sí mismo una gran variedad de disciplinas artísticas.

Este es justo el medio contrario en el que se producen las obras de arte en la actualidad. Con la aparición de la industria cultural y con mayor intensidad a raíz de la mass media, la creación artística también ha tendido a especializarse apareciendo una especie de, a falta de conocer un término mejor he denominado «fordismo cultural».

El músico contemporáneo no es ya el creador único de la obra, sino más bien la figura destacada del producto final. Esta obra no se limita únicamente a la canción, sino que se encuentra intrínsecamente vinculada al trabajo del técnico de sonido, al director de video encargado del videoclip, al estilista y a otros profesionales de la industria discográfica, entre otros implicados. Todo un séquito de técnicos y especialistas en diversas áreas que desaparecen para que la atención se centre en el rostro reconocible.

Hasta ahora hemos conseguido mostrar cómo el arte no supone un tipo de artesanía. No obstante, esta es la postura de muchos de quienes ya escribían sobre arte en época de Collingwood y de quienes lo hacen hoy en los apartados de crítica cultura de los diferentes medios. Estos, si bien no adoptan siempre de manera abierta esta postura, sí que lo hacen con cuestiones que la implican, como la de la técnica artística. Esta supone que el artista necesita obtener un cierto conocimiento especializado —*tekné*— de idéntica manera a como la consigue un artesano, a través de la experiencia. También Heidegger comenta como «la creación de obras exige de por sí el quehacer artesano» (Heidegger, 1996, p.18) reconciliando de alguna manera ambos modos de hacer al traer ambos la verdad del *ente* ante nosotros, sin que se reduzca a esta por el mero hecho de hacer ambas un uso de los mismos materiales, «de ahí la apariencia de que la creación de obras es también una actividad artesana, cosa que no es jamás» (Heidegger, 1996, p.20), pero Collingwood va un paso más allá cuando niega la necesidad de que se deba dar una cierta técnica para la realización de obras, afirmando que «la habilidad técnica que así adquiere no hace de él, por sí misma, un artista; porque un técnico se hace, pero un artista se nace» (Collingwood, 1960, p. 33).

Existen grandes obras artísticas producidas con una técnica pobre, pero el mejor de los técnicos será incapaz de crear una obra de arte sin estar dotado de cierta

sensibilidad. Tanto las habilidades técnicas como las capacidades artísticas son indispensables para la producción de las grandes obras de arte, la *tekné* es una condición necesaria pero insuficiente por sí misma para la creación de obras de arte. Aquello que hace grande a un artista es precisamente su habilidad para romper esta identificación, situando a la técnica al servicio del arte.

La concepción que comienza a imponerse en estos años veinte ya «no se trata de la vieja técnica grecorromana de la artesanía poética, sino una versión modificada y restringida de ella» (Collingwood, 1960, p. 34). Una teoría que si bien se ha alejado de la teoría clásica de la artesanía poética para tratar de solventar sus errores, no lo ha hecho lo suficientemente y continúa incurriendo en tales cuestiones.

Si aceptamos que el poeta posee una habilidad técnica similar a la del artesano, estamos afirmando, como ya apuntamos, que el poeta se relaciona con la producción de su obra de la misma manera que lo hace el artesano con la creación de objetos utilitarios. La teoría técnica supone que tras un primer momento en el que poeta tiene el deseo de expresarse y se plantea la posibilidad de escribir un poema, concibe este como un *fin* no alcanzado para el que puede valerse de diferentes medios técnicos.

Si bien la primera parte resulta cierta, no podemos aceptar esto ya que supondría que el poeta conoce de antemano la forma que tendrá la obra al estar finalizada. Collingwood indica cómo:

[...] la descripción del poema no escrito como un fin para el cual su técnica es medio, es falsa; implica que antes de haber escrito su poema el poeta sabe, y podría enunciarla, la especificación de él, del mismo modo como un carpintero sabe la especificación de la mesa que está por empezar (Collingwood, 1960, p. 35).

Esto es verdad solo, como decimos, en los casos en el que las obras de arte son también obras de artesanía, quizás las mayores y a las que llamamos Arte con mayúsculas, pero no en todas aquellas en las que el artista se deja sorprender por la espontaneidad de la forma que toma la obra en su mente y en sus manos adquiriendo un sentido mientras va tomando forma. Robert Wilkinson en *Art, Emotion and*

Expression, presenta un buen número de relatos ofrecidos por artistas que expresan la creación de las obras como un misterio, como surgida de una fuente que se apodera de las acciones del propio artista donde la emoción de lo que quiere transmitir el artista supone un aspecto fundamental (Wilkinson, 1992, p. 221). En cuanto aceptamos casos de obras artísticas que no necesitan seguir una planificación, la teoría técnica del arte se resuelve falsa por insuficiente. La habilidad mediante la cual el poeta escribe sus obras es muy distinta para Collingwood de los medios que emplea el artesano para lograr el *fin* requerido. Las *formas* estructurales existen, quien quiere escribir un soneto o una novela conoce en buena medida la forma previa, pero no sabe hasta el momento de escribir cuáles serán las palabras que ocuparan la línea siguiente.

4. Adolfo Grisales Vargas: arte, artesanía y cotidianidad

Hasta ahora parece claro cómo el arte no supone un tipo de artesanía, sino que constituye una práctica diferente y autónoma, pero ¿qué sucede en el caso contrario? ¿Puede la artesanía también ser arte? Esta es la misma pregunta que abre la obra de Adolfo Grisales Vargas *El olvido de la cotidianidad. Artesanía, arte y territorio*. De acuerdo a lo que defiende en la misma, las filosofías estéticas se han fundamentado bajo un enfoque histórico que surge y se auto-comprende desde Occidente, consecuencia de todo un proceso que va desde la prehistoria del arte, pasando por el arte medieval, el Renacimiento, y demás categorías temporales, hasta llegar a su final, momento que concluye con Andy Warhol, donde, como ya hemos comentado, todo puede ser arte, lo que supone que, si no podemos diferenciar una caja de esponjas que son exhibidas como obras de arte de las que no son más que un simple objeto por su sola apariencia, «tampoco será posible diferenciar entre algo que es una artesanía y algo que es una obra de arte» (Grisales, 2017, p. 34).

Este estatuto de autonomía alcanzado por el arte plantea consideraciones importantes para Grisales: «El concepto mismo de autonomía del arte implica, entre otras cosas, que la obra se yergue plenamente como lo que es con independencia del contexto, del espacio que ocupa, y en la misma medida en la que sea capaz de tal ruptura» (Grisales, 2017, p. 10). De esta manera critica cómo Occidente ha creado un concepto de arte y una forma de entender lo sensible que niega constantemente su pertenencia a cualquier territorio, dando por supuesto que cualquiera puede entenderlos «y que termina por hacer lo sensible algo tan abstracto como la Razón Universal, en tanto que no capta la manera como la temporalidad-humanidad es un tejido de su esencia territorial» (Grisales, 2017, p. 11).

Esa suposición de que cualquiera debería entenderlos es justamente la propuesta de Kant cuando afirma que el gusto se presenta a la conciencia de todos mediante esa especie de *sensus communis aestheticus*, que comentábamos en la primera parte del texto. Lo que parece haber sucedido es que este requisito que fue dado por Kant para la contemplación de la belleza se ha trasladado y casi limitado al arte, o al menos a la versión Occidental del arte, menospreciándose otros modos de producciones estéticas,

entre ellas el trabajo artesanal. Se ha producido sin embargo una importante transformación ya que, si bien en un primer momento la artesanía quedó excluida del ámbito de lo bello del que participaban las obras producidas por las bellas artes, hemos llegado a un momento en el que el arte ya no quiere seguir siendo bello, y la artesanía es criticada como un arte menor o falso por quedar agotada en la belleza y la mera decoración, privándola ahora de una dimensión espiritual exclusiva del arte (Grisales, 2017, p. 294). La artesanía ha sido vista así de manera despectiva al encontrarse vinculada con la vida cotidiana, mientras que el arte ha adquirido un carácter espiritual y paradigmático.

Así las vio y explicó Heidegger en *El origen de la obra de arte*, para quien los objetos de la artesanía y los útiles, lo «dado a la mano», solo adquirirían un sentido en el momento en el que son usados y ven cumplida su fiabilidad. Tanto Ortega como Heidegger coinciden en esta lectura de los productos de la técnica artesanal como unos utensilios creados por el hombre con el objetivo de evitar las adversidades impuestas por la naturaleza. Para ambos la técnica supone la reforma de la naturaleza de tal manera que deje de ser un problema su satisfacción, es la adaptación «del medio al sujeto» (Ortega y Gasset, 1964, p. 326) en la búsqueda no solo del estar, sino del bienestar. «Las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente» (Heidegger, 1996, p. 7). Mientras que, por su parte, la obra de arte es algo más que una mera cosa, capaz de abrir un mundo de significados mediante la alegoría y el símbolo que permiten a la verdad revelarse.

De esta manera la oposición entre arte y artesanía está, de acuerdo a la opinión de Grisales, determinada en buena medida por dos factores: el primero por la manera en la que se ha escrito la historia del arte desde su origen en el Renacimiento y el papel secundario que ha tenido la dimensión técnica en favor de la cuestión de la relación del arte con la verdad. Ya hemos visto citado a George Clarke en nuestras primeras páginas afirmar esto (Clarke, 2016, p. 8), pero también el mismo Heidegger resuelve esta idea cuando afirma que todas las transformaciones del arte son consecuencia de los cambios en el concepto de verdad: «A la transformación de la esencia de la verdad

corresponde la historia de la esencia del arte occidental» (Heidegger, 1996, p.27). En este proceso queda excluido, según Hegel, la artesanía, motivo por el que nunca podrá ser considerada un verdadero arte al permanecer fuera de los límites de la historia. Y, en segundo lugar, por el «relativo olvido en el que habría caído la cuestión del vínculo íntimo entre el arte y los espacios o lugares que ocupa» (Grisales, 2015, p.248)

La cuestión que le atañe no es tanto la de demostrar, como preguntábamos al principio, sobre la posibilidad de considerar a la artesanía de manera legítima como arte, algo que según el mismo sería un *camino estéril*, sino la de intentar hallar unas categorías que permitan pensar a la artesanía desde ella misma y no en función del arte, para luego quizás reivindicar su posible sentido y dimensión espiritual, apoyándose en el enfoque mitológico de H. Blumenberg y en la hermenéutica simbólica de Gadamer quien, «en principio, no parte del supuesto de una distinción neta entre arte y artesanía» (Grisales, 2017, p. 24). Aun así, nos advierte seguidamente Grisales de la insuficiencia del análisis gadameriano por conducir a una posición «cuyo inconveniente es precisamente su virtud», ya que este no consigue aclarar suficientemente la distinción entre arte y artesanía, por lo que termina realizando abstracciones de las características más propias de la artesanía, para finalmente elevarlas a la categoría de arte, algo que no es ni nuestra intención ni tampoco algo deseable: el objetivo consiste en llegar a comprenderla en sus propios términos y no en relación con el arte, sea esta del tipo que sea. La propuesta de Gadamer, sin embargo, si supone un primer intento de analizar la artesanía de manera positiva al afirmar que esta «implica una dimensión legítima de verdad porque también ella es, como todo arte, un intento por instaurar una comunicación, una comunidad, un mundo» (Grisales, 2017, p. 26).

4.1. El sentido negativo de la artesanía

Ya hemos explicado cómo el concepto de artesanía hace, de manera general, referencia a un tipo de saber-hacer, con un marcado carácter mecánico y repetitivo, así como carente de creatividad. Grisales matiza cómo estos objetos utilitarios producidos de una manera *premoderna* que solemos encontrarnos en las Ferias de

Artesanías tienen también una dimensión estética y una «carga de identidad cultural», pese a que muchos de ellos no tengan otro fin que más que la decoración, pero «también el adorno tiene un “sentido”, también hay algo que comprender allí» (Grisales, 2017, p. 68).

Hasta este punto la artesanía tiene un cierto reconocimiento social, pero esto cambia de manera radical si entramos en su aspecto teórico, pues siempre ha tendido a valorarse en unos «términos negativos, o en el mejor de los casos, se resuelve elevarla al estatus de arte, con lo que queda liquidada la pregunta por su especificidad» (Grisales, 2015, p. 249). La crítica artística tiende a utilizarlo de esta primera manera, desprestigiando a las obras al aludir al hecho de que son meros objetos de artesanía con lo que, o bien quieren decir que es puro virtuosismo vacío o que no va más allá de lo *meramente local y costumbrista*, designando algo que no es arte, pero puede llegar a confundirse con él. Solo desde el lado de las ciencias sociales parece haberse hecho unos estudios que aborden la artesanía desde un aspecto positivo como los realizados por Clifford Geertz, James Clifford o Pierre Bourdieu, quien en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, apunta a cómo la distinción entre arte y artesanía no se halla en su ontología y menos aún en su fenomenología, sino que se explica mediante un *mecanismo de poder* que permite preservar la estratificación social (Grisales, 2015, p. 250).

La categoría de artesanía no es solamente empleada para objetos útiles con un cierto valor estético, sino que también podemos encontrar calificadas de esta manera ciertas obras pictóricas, escultóricas o de cualquier otra naturaleza que bien pudiera ser la de una obra de arte auténtico, y que a simple vista resultan imposibles decir por qué no lo son.

La artesanía también genera un contraste teórico en la cuestión del diseño industrial. El trabajo y la producción artesanal han sido vistos como una forma tradicional de elaborar utensilios previos a la producción industrial. Una vez más se considera a la artesanía como una oposición. Así, frente a la división analítica del proceso de producción, donde se separan el diseño y la fabricación, y se enfatiza la objetividad y el carácter racional de su funcionalidad, reduciéndose la belleza a lo meramente decorativo y accesorio, la artesanía es definida como un método de

producción más intuitivo y emocional, donde se entremezclan la producción y el diseño, ese aspecto emotivo con lo objetivo, y en último término, la funcionalidad con la belleza.

La Bauhaus se encuentra, como ya hemos apuntado, como un funambulista entre estos dos ámbitos. Por una parte toma como referente el taller del artesano en relación con la formación que debe adquirir el diseñador, debe conocer los entresijos del oficio, mientras que por otra parte sus pilares ontológicos más profundos se encuentran cimentados en el terreno del arte. «Lo que se persigue es algo así como una humanización de la técnica por el camino de su reconciliación con el arte, y esto», concluye Grisales, «conducirá a absurdos tales como querer hacer de un objeto eminentemente funcional, como una silla, una obra de arte», como sucede con las ya comentadas *Panton* y la *Ball Chair*. Esto nos obliga a soportar el objeto por su condición aceptada de obra de arte, aun cuando «desafíe lo más elemental del saber práctico y del verdadero uso de las sillas» (Grisales, 2015, pp. 250-251).

Grisales Vargas se pregunta si es posible llevar a cabo un examen de la artesanía desde una perspectiva positiva o si esta agota todo su ser en la negatividad. Señala cómo Collingwood nos advierte en *Los principios del arte* acerca de cómo la teoría moderna del arte habría estado enredada en una confusión por querer aproximarse al arte desde una teoría técnica o artesanal del arte, «pero tal vez el problema no radica, como él piensa, en haber cargado el lastre de un significado arcaico que ha devenido impropio, sino en no haber comprendido que artesanía y arte son inconmensurables desde todo punto de vista» (Grisales, 2015, p. 252). No es que simplemente estemos haciendo un uso incorrecto de los términos como sugiere el británico al comienzo de su análisis, sino que aquello que aparece después del Renacimiento es algo enteramente nuevo y diferente, por lo que ya estamos desde un primer momento malinterpretando lo propio del arte si lo consideramos como una superación de la artesanía.

Para Grisales no hay un hilo de continuidad que nos lleve desde la artesanía hasta el arte como lo hay para Shiner, Collingwood y los autores que nombramos antes, no es un después, sino que es algo completamente distinto a ella. Ni siquiera hoy, momentos en los que ha terminado por hacerse patente la «inesencialidad del oficio

para el arte» (Grisales, 2015, p. 252) se ha vuelto a retomar la vieja pregunta entre la aparente ruptura entre la artesanía y el arte que tiene lugar en el Renacimiento. Vargas también menciona de manera similar a como hicimos nosotros, cómo esta ruptura empieza a producirse en el siglo XX tiene también unas razones humanistas de fondo desde el momento en el que «Cennini recomendaba a sus discípulos atenerse a la percepción, con lo que se comenzaba a quebrar la gran teoría de la mimesis que, como es sabido, no se restringía a las artes, sino que tenía implicaciones filosóficas y teológicas profundas» (Grisales, 2015, p. 252).

No han sido pocos pensadores los que, frente a la necesidad que veíamos en las primeras páginas de este texto predicada por Hegel y Kant respecto al aprendizaje del oficio artesanal, han afirmado o implicado en sus concepciones el carácter no esencial del saber práctico del artesano para el arte, y con él, del gusto y la belleza. Podemos encontrar alusiones a estas cuestiones en autores tan distintos como Heidegger o el mismo Danto, quien hizo de esta cuestión una de las principales problemáticas en su obra *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde una perspectiva posthistórica*. También el propio Collingwood participada de esta idea, cuando encuentra justamente la negación a la teoría técnica en la posibilidad existencial de una obra de arte que ha sido improvisada y que, por tanto, no se ajusta al proceso de planificación al que se ven arrastrados los objetos de la artesanía.

Si bien podemos decir que el artista puede definirse como alguien que no es, o se piensa que no es un artesano, esto no implica que el artesano sea alguien que quiere llegar a ser artista o que se piense a sí mismo como algo menos que estos primeros. Para Grisales Vargas, el arte es más bien «un “antes” respecto de la ciencia y la filosofía modernas, que un “después” de la artesanía» (Grisales, 2015, p. 253), coincidiendo con Clarke al establecer una relación directa entre la división de las ciencias y la del artista del artesano. Esto, sin embargo, les lleva a conclusiones contrarias, al afirmar el primero que el arte es un *antes* de la ciencia, mientras que para el inglés supondría más bien un *después* de la división de estas (Clarke, 2016, p. 8). Y no solo habríamos malentendido el arte por pensarlo en razón a la artesanía como afirmaba Collingwood, sino que tampoco hemos comprendido la artesanía por esta misma razón, mostrándola siempre como una simple contraposición a este y al diseño industrial.

4.2. Saber práctico y cotidianidad

Grisales considera que el asunto debe ser situado en una perspectiva más amplia. «No se trata sólo del problema más bien especializado de la relación entre arte y artesanía... sino de indagar por lo que hay implicado en dicha relación» (Grisales, 2015, p. 253). Y tal vez la respuesta se encuentre en aquello que hemos dado por obvio, en la devaluación de la vida cotidiana y el saber práctico con el que está vinculado de manera racional. Esto se hace evidente con toda claridad desde el momento en que la primera cualidad empleada para definir la artesanía es el oficio y el trabajo con las manos, aspectos que le distancian del arte y del diseño, aunque de manera diferentes. Para el diseño, que algo esté «hecho a mano» parece implicar que está hecho de manera improvisada y sin racionalidad, «cuando bien pudiera significar que fue “pensado con las manos”» (Grisales, 2015, p. 253).

La racionalidad del diseño frente al aparente barbarismo de la artesanía arroja una duda sobre la calidad de sus objetos, siempre hechos a mano y por ello nunca completamente idénticos, lo que hace que se les piense con frecuencia como objetos imperfectos. Heidegger encontraba el baremo para la perfección de los zapatos de la campesina en su utilidad y su capacidad para pasar inadvertidas en su uso, lo que abre la posibilidad de que dos pares de zapatos distintos vean cumplida estas condiciones, pero el diseño industrial fundamenta su práctica sobre el concepto de «perfección metafísica e idealista», de la homogeneidad que solo encuentra su realidad material en este tipo de producción, apropiándose para sí esta excelencia. Un criterio meramente formal de perfección en el que «se suprime todo criterio de contenido, de ahí que el material por excelencia de la producción industrial sea el plástico, una materia inerte y homogénea» (Grisales, 2015, p. 254) mientras que el artesano debe conocer el carácter de los materiales con los que planea llevar a cabo su tarea, cada uno de los cuales le desafían y le oponen una resistencia distinta.

También el concepto de funcionalidad que abandera el diseño industrial es entendido según Grisales de un modo abstracto desligándolo de cualquier vinculación «subjetiva, cultural o histórica». Estetas como Dorfler o Ruskin se han referido a la artesanía como un modo de producción irracional, pero irónicamente es la producción

industrial la que crea objetos de manera irracional para mantener un nivel de consumo con lo que produce «todo tipo de objetos absurdos» (Grisales, 2015, p. 254). No es de extrañar entonces que esto haya llegado en Asia, fabrica del mundo, hasta el punto de crear todo un «arte», y puede que incluso de manera acertada considerado así, denominado *Chindogu*, relativo a la creación de objetos que aparentemente son la solución a un determinado problema, pero que en la práctica resultan tan inapropiados o absurdos que no tienen realmente ninguna utilidad. Está, por tanto, bien considerado como un arte, o más bien podría considerarse a sus producciones «artísticas», en tanto que su finalidad es únicamente la de ser objetos inútiles. El diseño industrial debe volver sus ojos otra vez al saber práctico que se encuentra en el taller del artesano para evitar incurrir en el desvarío de esta clase de producciones que lo convierten en una práctica del todo irracional.

El conocimiento práctico del artesano parece haberse devaluado o incluso hasta perdido, «un saber que obedece a una racionalidad que atiende a lo singular, a la situación concreta, a la peculiaridad de sus materiales, al uso verdadero de las cosas» (Grisales, 2015, p. 254). Un saber que no participa de ninguna Historia de la Artesanía que no termine en el Renacimiento, y que encuentre justamente a partir de este punto sus singularidades, permitiendo que pueda ser pensada igual que la del Arte, algo que no sucede no porque se vea limitada por la tradición o no posea ninguna creatividad, sino porque la producción de sus objetos va dirigida al mercado de manera específica.

Para el arte el oficio simplemente ha devenido en algo accidental. Según Danto, ahora, por fin, se ha revelado la verdadera esencia filosófica del arte. Esto quiere decir que el artista no es tanto alguien que ‘hace cosas’, cierto tipo especial de cosas, sino más bien alguien que ‘dice algo’; que expresa una emoción, dirá Collingwood; que pone en obra la verdad, dirá Heidegger; o que nos propone un juego, un desafío interpretativo, dirá Gadamer (Grisales, 2015, p. 255).

El arte es entendido con frecuencia como una redención de esta vida cotidiana carente de valor. Nietzsche, Schopenhauer o Heidegger son solo algunos de los ejemplos más representativos entre quienes vieron en el arte una posibilidad de redención para la insignificancia y el sufrimiento de la vida cotidiana, así como una manera de superar el horizonte del saber práctico.

Heidegger fue el primero, con el permiso de Husserl, en volver su mirada fenomenológica sobre los sucesos de la vida cotidiana para reconocer allí cómo «nuestra relación primaria con las cosas y el mundo parte de una comprensión previa» (Grisales, 2015, p. 255) que es del todo ineludible sobre un mundo en el que somos arrojados y que, como tal, ya está dotado de un sentido vinculado a su temporalidad, sentido sobre el que debemos partir a cualquier otro conocimiento y experiencia que podamos tener de este mundo. Pese a ello, es esta cotidianidad también, mediante su inmediatez, la que nos oculta el verdadero ser de las cosas al diluirse en nuestra manera de usarlas cotidianamente, disolución en la que también desaparecemos nosotros, y que solo permite la apertura a la pregunta por el ser si cambiamos este modo de relación. El alemán hace así una reivindicación del saber práctico y de la cotidianidad como un modo primario de saber, pero uno que debe ser «superado y redimido» (Grisales, 2015, p. 256). La campesina que encuentra más útiles las zapatillas de trabajo cuanto menos piensa en ellas se aleja, sumergida en el mero uso, de la pregunta por el ser de las zapatillas, aun cuando encuentre en ese uso la respuesta a una pregunta que no se plantea.

Grisales, no obstante, hace una crítica a Heidegger que considero que no es del todo acertada, acusándole de no abordar la cuestión del material que compone el objeto, con lo que según él «queda abierta la posibilidad de que la jarra sea simplemente de plástico y no de barro» (Grisales, 2015, p. 256). Y, si bien el alemán no trata el tema de una manera directa, sí que queda implícito en cierta forma cuando afirma que «materia y forma habitan, como determinaciones de lo ente, en la esencia del utensilio» (Heidegger, 1996, p. 5). Es en la solidez y consistencia del material de las cosas donde confluyen las diferentes cualidades que el artesano debe conocer, como «el color, el sonido, la dureza o la masa» que esta tiene (Heidegger, 1996, p. 5). También Collingwood reniega de la cotidianidad cuando, al describir la artesanía, compara el saber práctico del artesano con el que puede realizar una máquina, de tal manera que la tarea que este lleva a cabo termina siendo considerada como el de una máquina imperfecta. (Grisales, 2015, p. 256)

4.3. El re-conocimiento de la artesanía

Para Vargas, en esta oposición entre el arte y la artesanía se encuentra intrínseca la contraposición entre dos maneras diferentes de existir. Ya no se trata solo de la supuesta necesidad que la artesanía devenga en arte o de la superioridad de este, sino, también, de la superioridad de un cierto modo de dignidad existencial, «de que la inautenticidad y la insignificancia de la cotidianidad se trasciendan y devengan en una modalidad auténtica de la existencia» (Grisales, 2015, p. 257).

La pregunta que necesitamos hacernos ahora es de dónde viene declarada tal superioridad de lo extraordinario respecto de lo cotidiano. Desde que Platón sacara a los hombres de las cavernas han sido muchos los filósofos que han hecho una interpretación dual del mundo. El discípulo de Heidegger, Franz Mayr, presenta en *La mitología occidental* una propuesta de una hermenéutica según la cual «cabría ofrecer una visión dialéctico-dialógica de la historia cultural de la humanidad dividida entre las categorías matriarcales y las categorías patriarcales» (Mayr, 1989, p. 33-34), resolviéndose esta tensión en Occidente por parte del dominio masculino, desde donde se habría hecho «de un modo no reflexivo, toda posible valoración respecto de la dualidad de las cosas: forma-materia, alma-cuerpo, esencial-accidental, superior-inferior» (Grisales, 2015, p. 257). Estos términos duales ya han sido tratados al mencionar las posiciones de Estrada Herrero y Mumford. A lo que Grisales añade:

Y en esa misma línea podríamos decir que el vínculo entre arte y artesanía es también expresión del talante masculino que ha predominado en la cultura occidental, y que se refiere no sólo a la manera como se ha relegado y minusvalorado a las mujeres, sino además a la construcción de toda una filosofía y una concepción de mundo que asocia todos los más altos valores espirituales a los masculino y todo lo más bajo, oscuro, irracional y sensual a lo femenino. No es pues casual, ni exento de implicaciones filosóficas, que haya parecido obvio que el arte sea una ocupación masculina y la artesanía en cambio, más propia de mujeres (Grisales, 2015, p. 257).

Existe un estrecho vínculo histórico entre artesanía, la cotidianidad y la mujer que, según Grisales, habría servido para legitimar esta depreciación. Para saber por qué motivos la artesanía se ha entendido negativamente, es también necesario preguntarse por el olvido de lo cotidiano y la acotación de la mujer a todo lo

considerado inferior, tanto en lo político como en lo filosófico. Debemos comprender el tema de la artesanía «en el horizonte del arquetipo mítico masculino que marca el derrotero de la cultura occidental» (Grisales, 2015, p. 257), donde el mejor ejemplo lo podemos encontrar en la glorificación de Odiseo como el ideal del nuevo héroe, y el casi desprecio de Penélope que pasa a ocupar un segundo plano en el que solo teje y desteje esperando la llegada de su marido.

Para comprender la artesanía debemos preguntarnos acerca de la cotidianidad, sobre si esta es simplemente lo dado y la trivialidad forma parte de su esencia, agotándola, con lo que quedaría justificada su marginación o si, por el contrario «constituye como tal un logro, un altísimo logro, no simplemente algo inevitable y un trasfondo que siempre podremos dar por supuesto, sino un reto permanente, un desafío constitutivo de la existencia humana y de la historia» (Grisales, 2015, p. 258). Pero parece inevitable concebirla de esta manera mientras continuemos adscritos a la continuidad entre artesanía y arte, entre el saber práctico y el teórico, o, en términos heideggerianos, entre una vida sumida en el Uno, anestesiada en la cotidianidad, y una bien vivida, abierta a la pregunta por el ser del hombre.

Si abandonamos ese camino, quizá seamos capaces de pensar la cotidianeidad y la artesanía desde ellas mismas, no relacionadas con nada exterior a estas. Y para hacerlo sin incurrir de manera automática en esta concepción distanciada y autosuficiente del saber teórico, es necesario renunciar, entre otras cosas, a toda tentativa de demostrar, «que la artesanía es con toda legitimidad arte, tal como en cierto sentido puede desprenderse de las bienintencionadas tesis de Gadamer sobre el arte popular o de las de Danto sobre el fin de la historia del arte» (Grisales, 2015, p. 259). Su intención, aclara, no trata tanto de reclamar una «posibilidad absoluta» para la artesanía, negando todo aquello que alguna vez se ha dicho sobre ella, sino más bien de abrir y posibilitar una serie de preguntas acerca de las verdades que hemos aceptado de esta. No critica aquello que se ha dicho o pensado acerca de la artesanía, sino la manera en la que esto ha sido aceptado.

En consecuencia, no sólo admitiremos que la artesanía no es arte, sino que habremos de aceptar que es insignificante y trivial, pero no como si eso fuera la aceptación de su nulidad de sentido, sino, al contrario, la marca de su positividad y de su plenitud de

sentido, como si nos preguntáramos cuál puede ser el significado de lo insignificante, o cuál puede ser el valor y la importancia de lo trivial. Lo que sugiero es entonces que los seres humanos no necesariamente caemos en la trivialidad y en la insignificancia por un descuido o porque estemos enajenados, sino que es algo perseguido como un auténtico logro (Grisales, 2015, p. 259).

Aceptamos sin ninguna crítica que la cotidianidad tan solo puede ser un punto de partida pero nunca uno de llegada, frente a lo que cabría preguntarse si la vida cotidiana es algo que realmente carece de sentido e importancia, o si por alguna razón nos hemos vuelto incapaces de valorarlas tal cual es. Si queremos pensar la artesanía desde sí misma debemos aceptar todas las características heterónomas que se le han reconocido; el trabajo con las manos, el conocimiento del oficio y los materiales; que no pretende trascender el espacio y el tiempo, sino que encuentra su lugar en la utilidad doméstica, asociándose así a una racionalidad práctica; que carece de la dimensión espiritual y la intelectualidad del arte; y que en último término, está de manera arquetípica asociada con la feminidad. Pero estas características no deben ser consideradas como un listado de desacreditaciones hechas desde la filosofía para dejarla de lado, «sino que son los rasgos positivos que definen su esencia y en los que radica el sentido que la articula a la existencia humana» (Grisales, 2015, p. 259).

Cuando decimos, amparados en la concepción espiritual del arte, que la artesanía es un mero oficio, estamos cerrando la puerta para comprender la actividad del artesano, lo cual nos impide reconocer como en la forma que tiene este de trabajar no hay un simple enajenamiento sino que surge del encuentro entre «el mero e indiferenciado 'estar a la mano' y un tipo de distanciamiento que se parece al de la perspectiva teórica» (Grisales, 2015, p. 259), dando lugar a una maestría, entendida como una acumulación de conocimientos, que solo puede ser fruto del ensayo y del error práctico. El artesano debe en primer lugar conocer la piedra como lo que es, todas sus diferentes propiedades, un conocimiento que no está separado de su realidad material, de la inmediatez del «estar a la mano», sino que muy al contrario debe sumergirse en esta para poder conocerla plenamente. El artesano no necesita comprender lo que tiene que decir la geología sobre una roca para la creación de su obra, sino cómo se trabaja ese material para lograr el objetivo que desea. De esta manera para Grisales no cabría diferenciar como analizaba Heidegger, entre un «estar

a la mano» y un «estar a la vista» para el saber del artesano, sino que «se trataría de algo así como ‘estar a la vista de la mano’; ojo y mano, inmediatez y distancia: el artesano ve con sus manos, con su cuerpo todo, y toca -talla, labra- con sus ojos» (Grisales, 2015, p. 260).

Solemos también ser presa de la ignorancia en lo que atañe a la repetición y aparente ineficiencia del trabajo artesanal, por cuanto esta capacidad de repetir un elaborado objeto artesanal es un logro en sí mismo que no se consigue de manera esporádica, sino que solo se logra con la práctica paciente. Esta producción artesanal, por otro lado, y pese a su naturaleza repetitiva, no desemboca necesariamente en la enajenación que produce el trabajo de fábrica, que convierte al trabajador en una herramienta igual de sustituible que aquella que sostiene, mientras que solo en la repetición y la práctica prolongada del artesano va dando lugar la interiorización de un ritmo y unos conocimientos necesarios para la creación de obras homogéneas. La repetición del artesano en el taller le transforma de aprendiz en maestro, mientras que en la fábrica acaba con la identidad y autonomía del trabajador convirtiéndolo en una pieza de la cadena. Del mismo modo hemos olvidado, cuando se la desprestigia por su modestia, que solo ella la permite cumplir su función de llegar a todas las casas convirtiéndolas así en eso que son, «en tanto que la funda y delimita, ‘espacia’, como diría Heidegger, y mantiene así abierto un espacio en el que es posible el despliegue de la existencia humana» (Grisales, 2015, p. 260).

En último lugar, Grisales apunta a cómo la supuesta irracionalidad que caracteriza a la artesanía debería ser más bien entendida como un tipo de racionalidad que va contra los fundamentos en los que se cimienta su concepción moderna. Su ejecución supone un saber práctico para el cual la funcionalidad y la verdad no están vinculadas a ningún universal abstracto, sino al objeto de cada caso singular, a la situación concreta de cada uso, «y para la que la producción de lo mismo es siempre la producción de otra cosa, en la que, en consecuencia, la perfección no está determinada por la repetibilidad» (Grisales, 2015, p. 260), sino más bien por la satisfacción del propósito específico. Es así, mediante el dominio de las particularidades de cada caso, cómo el artesano no solo transforma los materiales en otra cosa, también lo hace consigo mismo convirtiéndose en maestro (Grisales, 2015, p. 261).

Podemos ir un paso más allá y plantearnos también esta división entre arte y artesanía, entre la vida del espíritu y de la cotidianidad en virtud de los espacios que ocupan de manera típica la casa y el museo. Si bien es cierto que el arte contemporáneo ha intentado de diversas formas de redefinir su relación con el museo, desde exposiciones urbanas hasta el teatro de calle, saliendo fuera de este espacio, no implica que el arte haya aceptado reducirse a lo meramente decorativo. Cuando Heidegger en *El arte y el espacio* o Gadamer en *El fin de la modernidad* «nos hablan de la esencia decorativa del arte no están queriendo decir que el arte sea decoración» (Grisales, 2015, p. 261), como sucedería con cualquier ornamento, sino que más bien pretenden criticar la pretensión de autonomía absolutista del arte moderno, señalando como la obra no puede ser de ninguna manera aislado del lugar que ocupa. Podemos admitir esto contra las pretensiones del arte moderno, que sus obras son artísticas por el lugar que ocupan en el museo. Las obras son lo que son por estar donde están. Pero hay una diferencia importante entre reconocer la relación que existe entre la obra de arte y el espacio que ocupa, y aceptar algunas de las consecuencias prácticas que se siguen de ello. Hacerlo implicaría, de manera análoga a lo propuesto por Danto para los objetos cotidianos que son llevados al museo y convertidos allí en arte, que las obras que son extraídas de ellos y son situadas en el hogar se convierten en simple decoración.

Debemos volver sobre nuestra tesis de partida. La artesanía no puede ser entendida de manera adecuada mientras la continuemos comprendiendo como el reflejo imperfecto del arte, ya sea por su falsedad; por falta de espiritualidad allí donde solo hay oficio; por ser realizado de manera popular; o por ser el paso previo al arte, carencias que solo revelan una ontología negativa al ser analizada «en función de las categorías o conceptos propios del arte, tales como autonomía, creatividad, genio, obra, espectador, belleza, etc.» (Grisales, 2015, p. 261). Una perspectiva que tiene por origen, según Grisales, en la *concepción estetizante del arte* que lo reduce únicamente a la dimensión estética de lo formal y sensorial, dejando de lado otros aspectos importante como el contexto cultural o el funcional, la cual encuentra sus fundamentos en la denominada por Baumgarten como *gnoseología inferior*, la parte de la ciencia encargada del conocimiento sensible, el arte de *pensar bellamente*.

Heidegger, Collingwood, Danto y Gadamer son solo algunos de los filósofos que han demostrado como el concepto de arte esta ineludiblemente vinculado a unos «fundamentos antropológicos» (Grisales, 2015, p. 261), o incluso teóricos, como afirmaba Sixto J. Castro (2005, p. 15). Sin embargo, parece continuar la idealización del arte como una realidad que solo unos pocos artistas privilegiados al alcanzado a atisbar, creándose una especie de religión del arte que establece los criterios en virtud a los cuales son juzgadas la racionalidad, excelencia y espiritualidad de todas las producciones humanas, entre ellas, las de la artesanía. La cuestión no es como venimos repitiendo ni situarla en el mismo lugar que el arte ni aislarla de este, sino más bien comprenderla en virtud a una «red de relaciones en la que simplemente ella constituye una condensación, entenderla, en suma, en el horizonte de la vida cotidiana, de la casa, del saber práctico y de una, digamos, mística de la vida» (Grisales, 2015, p. 262). La propuesta de Gadamer apunta justamente en esta dirección cuando critica la visión cosificada de la obra de arte mientras encuentra los fundamentos del arte en las dimensiones antropológicas de la fiesta, el juego y el símbolo, análisis que resulta insuficiente para Vargas al incurrir en su intento de reconciliar el arte clásico con el intelectualismo del arte contemporáneo, en una intelectualización idealizada del arte clásico que le lleva a considerar «la conciencia estética como una pura distorsión, como el velo que impide captar la continuidad entre lo que denomina el gran arte del pasado y el actual» (Grisales, 2015, p. 262), mientras que para Grisales esta podría ser comprendida como el puente, quizás imperfecto pero en cierta forma perseguido, que sirve de unión entre ambos.

El colombiano considera más acertado el enfoque ofrecido por Blumenberg, quien desplaza al pasado la pregunta por la conciencia estética, estableciendo una relación entre esta y el logos. Blumenberg no valida esta conciencia estética criticada por Gadamer, pero no la considera como aquello que impide comprender el aspecto racional del arte, dimensión que no se agota como sucede para Kant en el libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento «sino que, por el contrario, apunta al sentido más originario del logos» (Grisales, 2015, p. 262). Así, mientras que Gadamer nos conduce a una idealización de la artesanía, Blumenberg logra desidealizar tanto el arte como la artesanía, abriendo la posibilidad a la pregunta por la

importancia de la cotidianidad en la que la vida, donde deja de ser lo meramente dado para ser considerado un logro.

Podemos pensar ahora en la obra de artesanía allí donde encuentra su lugar propio, el horizonte de la vida cotidiana. La casa y la tranquilidad que ofrece son aquello que define la cotidianidad, estos son sus logros. Sentirse como en casa consiste en sentirse arraigado y en confianza, pero la existencia humana nos empuja de manera constante a salir afuera y enfrentarlos a lo que esta fuera de lo ordinario. Estar dentro o fuera de casa no suponen simplemente una definición espacial, sino que implica un referente de lo propio en la amplitud del mundo, un afuera que siempre lo es respecto de la casa, y donde nunca estamos de manera definitiva, pues todo salir del hogar «implica constitutivamente la promesa o la esperanza del regreso, y es sólo en virtud de ello que se trata como tal de un salir» (Grisales, 2015, p. 264). La casa y la cotidianidad son lo que son por su relación con lo que hay afuera y con lo extraordinario, el hogar no es solo el origen sino también el destino de toda salida.

La casa es para Blumenberg «el ámbito del absolutismo de los deseos y de la razón soberana» (Grisales, 2015, p. 264), pero nos vemos obligados a salir tanto para poder satisfacer estos deseos, como para poner límites a una razón sin los cuales divaga en meras fantasías, requerimiento muy similar al que vimos exigido por Kant en la *Crítica del Juicio* para la actividad del genio creador. Fuera de la casa está el peligro y los alimentos, pero también la posibilidad para una razón extraviada en si misma de convertirse propiamente en razón al conocer el límite de las cosas tras nombrarlas. En términos heideggerianos podríamos decir que razón solo deviene en razón cuando conoce el mundo en el que somos arrojados.

Al nombrar las cosas, tomamos distancia de ellas y pasan a formar parte de nuestro horizonte existencial. El nombre es para Grisales la «historia de un encuentro en el que si bien no se relata la derrota definitiva de la realidad, si la estratagema con la que, digamos así, se consiguió engañarla; y eso es en lo fundamental lo que llamamos mito» (Grisales, 2015, p. 265). La palabra es el primer mito, el primer intento por fijar y explicar la realidad. Pero la fuerza del mito y su capacidad para aprehender esta realidad depende de que sea narrado, volviéndose extraordinario solo al ser contado desde la cotidiana tranquilidad del hogar. Un relato que tiene una importancia que va

allá de la del simple entretenimiento que permita escapar del aburrimiento de la vida cotidiana, donde entonces bien justificado estaría la tentativa de lanzarse a la aventura de lo extraordinario, sino que supone toda una cosmogonía, plasmada en un relato que es el testigo y la garantía del modo en cómo ha sido posible arrojar luz a lo desconocido, ensanchando los límites del hogar. Y no podemos entender la casa separada de las historias que se cuentan en ellas. Vargas explica como «la casa es de suyo la realización concreta del distanciamiento frente al absolutismo de la realidad» (Grisales, 2015, p. 265). La casa es aquello que se concretiza en su contraposición distanciada con el mundo, es un lugar que encuentra su valor y significado en la memoria que se arraiga en ese sitio. No es tan solo un espacio físico, sino un reflejo de la manera en cómo nos relacionamos con el mundo y las narrativas, tanto sobre este mundo exterior como sobre nosotros mismos. Solo por el distanciamiento logrado desde el mito podemos construir la casa, de la misma manera que únicamente por la segura distancia del hogar es posible el mito. Una delimitación de los espacios de la casa y el mundo que tiene por elemento fundamental un tiempo que se instaura en la memoria. El hogar y lo que la rodean son el resultado del tejido entre las historias que se cuentan en ella y la memoria. Es al desaparecer de la memoria las narrativas de un lugar cuando este termina por desvanecerse, no cuando se derrumban sus edificios. La narración mitológica no es entonces una simple colección de aventuras destinadas a entretener, «sino que es fundación, en ella el tiempo se hace propiamente el tiempo en tanto que referido a la existencia, y el horror por lo absolutamente desconocido es mantenido a raya bajo la máscara del nombre»(Grisales, 2015, p. 265).

El mito no es entonces un simple relato fantástico, sino que supone la una toma de distancia con el mundo, consecuencia de la racionalización y el conocimiento de este, una concepción que muestra como «el mito mismo es desmitologizador» (Grisales, 2015, p. 266). Un relato que llena el cosmos de dioses, poderes y explicaciones, con los que si bien no es fácil, se puede razonar, mientras que la realidad sin división, en su forma más absoluta, es totalmente incomprensible para el hombre aterrado. La principal fuente del miedo siempre ha sido el desconocimiento. Es por ello que no debemos considerarlo lo opuesto a la razón sino como aquello que la hace posible y del que parte todo el conocimiento adquirido del mundo.

Tanto la pieza de artesanía como el mito encuentran el lugar en el que se realizan como lo que son en la casa. No parece casual para Grisales que al compartir esto hayan corrido una suerte similar en sus interpretaciones, consideradas hoy ambas como unas formas *premodernas* y *preilustradas* de la irracionalidad y despreciadas en cuanto tales. (Grisales, 2015, p. 266). La forma racional de la artesanía se correspondería con el diseño industrial mientras que el mito lo encontraría en la teoría científica corroborada. Y también ambos de igual manera, suponen un intento de dominio de la naturaleza, bien sea mediante el logos, cuya estrategia «para enfrentar lo desconocido es darle nombres, es hacerlo soportable y visible desde el velo de la palabra» (Grisales, 2015, p. 266). O bien mediante la técnica con la que imponemos, como la campesina con sus zapatos, nuestras necesidades y deseos sobre las condiciones naturales. Ambas son en esencia un primer intento de aproximarse, conocer, y con ello controlar el mundo.

Hasta este punto hemos presentado una nueva forma de pensar la artesanía, ya no en relación con el arte, sino mediante el espacio que ocupa y su proximidad con el mito y el horizonte de lo femenino, lo cual nos permite extraerla de la línea continua dibujada por estetas como Shiner o Collingwood, que comienza con la fabricación de las primeras herramientas y termina con el fin del arte a manos de las obras más vanguardistas. Al dejarla fuera de esta continuidad e insertarla en este marco ofrecido por Grisales, podemos comprenderla «desde la perspectiva de la operatividad del logos» (Grisales, 2015, p. 266), es decir, en relación a las formas mediante las cuales se aproxima y conoce el hombre el absolutismo de la realidad y hace posible el bienestar en su existencia, dotando a la vez de sentido el espacio y el tiempo que ocupa en el mundo. Una forma de racionalidad «en el sentido más originario que podría tener este concepto y que nos permite dotar de un significado más pleno la idea de una profunda continuidad de lo humano» (Grisales, 2015, p. 267). Nos previene seguidamente el colombiano del error que supondría trasladar esta continuidad que surge de considerar el arte como una superación de los principios de la artesanía, por otra que encuentre su fundamento en una razón metafísica. Lo que intenta es «arraigar esa continuidad en la cotidianidad, en el horizonte de la construcción y habitación de la casa, así como en relación con la tensión entre el afuera y el adentro, entre lo

cotidiano y lo extraordinario» (Grisales, 2015, p. 267), mientras entendemos esta cotidianeidad como el logro conseguido frente al absolutismo de la existencia.

Podemos entonces dejar de entender la artesanía ya como la cara opuesta o al menos oculta del arte, para pasar a comprenderla como la expresión tangible, de los mitos y narrativas humanas. Los objetos de artesanía cuentan una historia. Son la manifestación tanto del pensamiento como de la sensibilidad estética. Una forma de expresión donde comulgan tanto la tradición cultural como la individualidad del artesano, el significado simbólico y la destreza técnica. De esta manera la artesanía se convierte en medio para transmitir tanto el conocimiento como la creatividad y la belleza. Grisales sigue las ideas de Blumenberg afirmando ambos que allí donde el mito vence mediante la palabra al terror de lo absoluto, y la artesanía se impone sobre la realidad sensible, se logra una autonomía y una conciencia estética sobre una realidad que queda desabsolutizada. «El trabajo estético consiste en despotenciar a la realidad de cualquier carga o sustrato significativo absoluto» (Grisales, 2015, p. 267).

La artesanía cumple un papel crucial en nuestra manera de enfrentarnos al miedo y la angustia que nos provoca lo absoluto de la realidad. Una actividad que surge de la tensión constante entre como es el mundo y como deseamos que sea donde la obra y la herramienta de artesanía son la expresión tangible de esta tensión. Cuando el hombre se siente abrumado por la inmensidad de la realidad y las fuerzas de la naturaleza, la artesanía ofrece la posibilidad de imponer la autocracia del hombre, individualizando y dando forma a lo que antes era caótico y amorfo. En lugar de enfrentarnos a una realidad única e indiferenciada, la artesanía nos permite contemplar una multiplicidad de formas diferenciadas, disminuyendo la sensación de terror frente a la realidad abrumadora. (Grisales, 2015, p. 267). Debemos entonces entender la artesanía, siguiendo la tesis de Blumenberg, como un ejemplo del pensamiento y la creatividad humanos, «una muestra de muchos quilates del trabajo del logos» (Grisales, 2015, p. 267). Una producción que da forma y estructura a la materia de manera atractiva mientras la carga de significado. La artesanía no es simplemente una actividad práctica, sino que también es una forma de enfrentar y dar sentido al mundo que nos rodea.

Quizás entonces, afirma Grisales, no sea tan descabellado concebir de manera general «la historia occidental en virtud de la tensión, el equilibrio y el desequilibrio, entre lo cotidiano y lo extraordinario» (Grisales, 2015, p. 267) Platón sacó a los hombres de las cavernas y les descubrió aquello que nunca habían visto sus ojos. No solo surge una concepción dual del mundo, sino también un gusto por lo extraordinario que empuja a los hombres a salir de sus cavernas, a buscar lo excepcional, a abandonar el taller del maestro artesano en busca de nuevas verdades.

Caverna, mito y artesanía entrelazados. Somos cavernícolas que contamos historias; y hacer la casa se confunde y es una con la narración de historias; el tiempo se hace tiempo en las manos, en el barro y en el torno del alfarero; el tiempo hunde sus raíces en el espacio, en el cuerpo, y sólo entonces se yergue y se hace historia; el espacio a su vez se funde con el tiempo, es decir con la historia, y se hace casa, es decir espacio propiamente. Penélope teje y desteje, Odiseo se olvidó de su casa, pero ahí está su cama, la que construyó con sus manos, porque primero fue artesano antes que héroe (Grisales, 2015, p. 268).

5. Conclusiones

Tal y como adelantábamos en las primeras páginas de este trabajo, ha sido una tarea ambiciosa. Hemos podido comprobar como la relación entre el arte y la artesanía supone una pregunta rastreable desde el mundo clásico al industrial y como las diferentes cuestiones propias de cada tiempo histórico por la que ha ido pasando ha transformado y determinado las diferentes concepciones y posiciones entorno a esta relación. Aquí hemos podido examinar lo que supone para esta relación uno de sus momentos de mayor importancia, la aparición del genio kantiano y la consolidación de la figura del artista que da lugar a que se produzca esa división definitiva con el artesano, así como las implicaciones del trabajo industrial en referencia al saber hacer que este adquiere en el taller y no en la fábrica, pero solo hemos dejado entrever la que en un principio iba a ser parte troncal de este estudio, la cuestión de la industria cultural, que debió ser abandonada al no suponer este ya entonces un plan ambicioso sino un auténtico desvarío.

Es la aparición de la industria cultural y todos rápidos cambios en los modos de crearla y consumirla lo que motiva a Collingwood a actualizar en *Los principios del arte* sus escritos publicados pocos años antes y la razón por la que se reactiva entre los estetas esta cuestión. La industria cultural, con sus creaciones *fast food* dedicadas al entretenimiento, intenta hacer creer al espectador que está ante auténticas obras de arte, y nada que tenga por finalidad el mero divertimento puede ser considerado, según teóricos como Collingwood o Adorno, como obras de arte. Una concepción del arte que nace de comprenderlo como mera técnica y estímulo psicológico termina por caricaturizar los rasgos del arte con mayúsculas en corrientes como lo *kitsch*, que no tiene otro deseo que el de aparentar ser algo que no es. En la industria cultural el técnico se quiere vestir de artista pero el traje no se le ajusta y le queda más bien como un disfraz.

Son pocos los que se atreven a reconocer como le decía Hitchcock a Truffaut en una entrevista realizada por este último de más de veinticinco horas de duración a razón de este debate surgido también en el cine por el grado de abstracción y espiritualidad al que había llegado este con la proyección de *El cantante de Jazz*, como el director de cine no era más que un mero técnico, alguien que sabía cuál era el mejor

lugar donde situar la cámara para lograr el efecto deseado, negando con ello todo el carácter artístico de las obras. Para Collingwood la obra de arte adecuada es aquella que surge de la necesidad o el deseo de expresar una emoción, una expresión para la cual no hay técnica, algo que si sucede en su estimulación. Expresar o provocar emociones, dos intenciones sobre las que descansa la diferencia entre el arte genuino y el que pretende serlo pero es solo artesanía.

El gran arte no es algo de lo que se puedan hacer sucedáneos, pero quizás el problema de este «arte del entretenimiento», algo que supondría casi un oxímoron para Collingwood y Adorno, sea no verse satisfecho y seguir considerándose algo que es solo artesanía. El arte no es el paso posterior a la artesanía sino que constituye una práctica propia, que es valiosa por dotar de sentido e identidad a quienes participan en ella. La industria cultural puede, o no, verse satisfecha en haber hecho de sus participantes, más aún desde la aparición de internet que reduce la distancia a la puramente sentimental, una comunidad que comparten una serie de referentes y con ellos de valores a nivel global. Una industria cultural empujada por la titánica bestia que es internet también ha logrado con sus entretenidas piezas de artesanía, desde música hasta cine y novelas, que nuestra caverna sea un poco más grande lo cual nos ha dado comodidad e incluso amplitud de miras, la pérdida de la biblioteca de Alejandría sería una nimiedad en comparación a lo que supondría la desaparición de internet, pero también ha provocado que cada vez sea más difícil salir de la caverna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Aristóteles. (2014). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blumenberg, H. (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Castro, S. J. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Clarke Paliza, G. De artistas y artesanos, Historia de una ruptura. *Revista Arte Y Diseño A&D*, 4. (6-20). Recuperado a partir de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19620>
- Collingwood, R. G. (1993). *Los principios del arte*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Eaton, M.M. (1988). *Basic Issues in Aesthetics*. Belmont: Wadsworth.
- Estrada Herrero, D. (1988). *Estética*. Barcelona: Herder.
- Grisales Vargas, A. L. (2015). Vida cotidiana, artesanía y arte. *THÉMATA. Revista de Filosofía* 51, 1 (247-270). Recuperado a partir de <https://idus.us.es/handle/11441/53724>
- Grisales Vargas, A. L. (2017). *El olvido de la cotidianidad. Artesanía, arte y territorio*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Hegel, G. W. F. (1973). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En *Heidegger, M. Caminos de bosque* (horquilla de páginas). Madrid: Alianza.
- Ibáñez Langlois, J. M. (1964). *La creación poética*. Madrid: Rialp.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid. Antonio Machado Libros.

- Labrada, M. A. (1984). La racionalidad de la creación artística. *Anuario Filosófico* 17, 1 (45-63). Recuperado a partir de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/2184>
- Marín de Paalen, I. (1974). *Historia General del Arte Mexicano. Etno-artesanías y arte popular*. México - Buenos Aires. Hermes.
- Mayr, F. (1989). *La mitología occidental*. Barcelona: Anthropos.
- Milá y Fontanals, M. (1969). *Principios de teoría estética y literaria*. Barcelona: Diario de Barcelona.
- Monte García, C. (2019). La figura del artista en el Renacimiento. En R. Carretero Barrios, A. Castán Chocarro, & C. Lomba Serrano (eds.). *El artista, mito y realidad* (55-83). Zaragoza: Colección Actas. Recuperado a partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=857304>
- Mumford, L. (1968). *Arte y técnica*. Buenos Aires Págs. Nueva Visión.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Meditación de la técnica*. En *Obras Completas* (Vol. 5: 317-375). Madrid: Revista de Occidente.
- Ruiz Ordóñez, Y. (1998). *Lewis Mumford: Una interpretación antropológica de la técnica*. (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón, España. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10803/10453>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Suñol, V. (2017). El arte imita (y complementa) a la naturaleza. Acerca de la función complementaria de la política y la educación en Aristóteles. *Páginas de filosofía* 18, 21. Recuperado a partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6560829>
- Wilkinson, R. (1992). *Art, Emotion and Expression*. En O. Hanfling (Ed.). *Philosophical Aesthetics; An Introduction* (179-238). Oxford; Blackwell: Open University.