

Oficio y genio

Entre el artista y el artesano

►► *Juan Pascual Gay*

Aunque la modernidad y, en particular, las vanguardias desacreditaron la necesidad del oficio como condición del artista, tradicionalmente la adquisición de la destreza propia de un oficio ha estado vinculada al artista como una etapa necesaria de su formación. **Pero así como para el artesano esa pericia es un fin para la práctica de su oficio, para el artista es sólo un medio.**

Juan Pascual Gay es investigador de El Colegio de San Luis. Miembro del SNI, ha sido profesor en distintas universidades francesas y mexicanas, así como profesor invitado en instituciones estadounidenses y españolas. Es autor de diferentes estudios sobre escritores mexicanos, hispanoamericanos y españoles.

En términos estrictamente estéticos, la modernidad retoma con fuerza el viejo debate entre el artista y el artesano, una pugna que adquiere toda su beligerancia entrado el siglo XX a raíz de la Segunda Guerra Mundial. A mediados del siglo XIX, el artesano ya representaba una vida más próxima a la de la naturaleza que a la del artista, más bien absorbido por la incipiente industrialización. Richard Sennet, en *El artesano*, relata que Heidegger, ya mayor, escribió contra las pretensiones del mundo de las máquinas y la industria, que “esta moderación, esta preservación, es el carácter fundamental de la vida”. Una conocida imagen de estos escritos de vejez muestra una cabaña en la Selva Negra, a la que se retira, restringiendo su estar en el mundo a las necesidades elementales: ese espacio es el del artesano. Sin embargo, la verdadera dicotomía no se sitúa entre el artista y el artesano, puesto que el primero se remonta a la Grecia Clásica y desemboca en el Rena-

cimiento, sino entre el *Animal laborans* y el *Homo faber*, como se encarga de recordar Hannah Arendt:

el primero es el ser humano semejante a una bestia de carga, un siervo condenado a la rutina, para quien el trabajo es un fin en sí mismo; el *Homo faber*, por el contrario, representa otra clase de trabajo, que se predica del hombre en cuanto productor y que se encuentra en los escritos renacentistas sobre artes y filosofía; para el *Animal laborans* sólo existe la pregunta “¿cómo?”, mientras que para el *Homo faber* la pregunta es “¿por qué?”

Tanto el artesano como el artista son expresiones del *Homo faber*, aunque entre uno y otro haya diferencias. A primera vista, podría decirse que el artesano es aquel individuo cuyo deseo es realizar bien un determinado trabajo manual; una práctica que aparentemente languideció con el advenimiento de la industrialización. Quizás el rasgo distintivo del artesano sea la adquisición y el ejercicio de la habilidad por medio de la depuración de la técnica. Pero esa técnica es la que igualmente necesita el artista aunque no como fin en sí misma, sino como medio para aspirar a eso que se entiende por arte. Aunque la modernidad y, en particular, las vanguardias desacreditaron la necesidad del

oficio como condición del artista, tradicionalmente la adquisición de la destreza propia de un oficio ha estado vinculada al artista como una etapa necesaria de su formación. Pero así como para el artesano esa pericia es un fin para la práctica de su oficio, para el artista es sólo un medio. Con todo, hay otras diferencias también significativas entre uno y otro. Francisco Segovia afirma en *Retrato hablado* que el talento se le atribuye al ojo, mientras que el oficio se le otorga a la mano; por eso a ésta se la presenta como “instrumento de la tradición”: la mano es al artesano, lo que el ojo al artista. El *Diccionario de la Real Academia* define el vocablo *artista* en su segunda y tercera acepción como “persona que ejercita alguna arte bella” y “persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes”; respecto de *artesano*, introduce la siguiente aclaración: “persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. Modernamente se distingue con este nombre al que hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril”. Curiosamente, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias no ofrece ninguna explicación para ninguno de los dos términos, pero remite “artista” de manera general a la entrada “arte”, de la que se dice: “Artista, el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte y da razón della. Proverbio: ‘Quien tiene arte, va por toda parte’; el que sabe oficio, a donde quiera gana la comida”. La obra de Covarrubias data de 1611, aunque en 1674 Benito Remigio Noydens la publicó con sus adiciones. Lo importante es que en el siglo XVII la lengua española utilizaba la palabra *artista* con un significado más próximo y cercano al de artesano que propiamente al de artista; es decir, artista y artesano eran sinónimos sin una diferencia aparente en su significado; el artista, como el artesano, era aquel que se sometía a los preceptos del arte, una servidumbre en la que la imaginación creadora estaba ausente; lo cual, por otra parte, era natural si nos atenemos a la preceptiva vigente, la teoría mimética, que ignoraba al individuo y la individualidad como motor del arte. La representación operaba más como un precepto ante el que los artistas debían rendir cuentas que como una instancia que favoreciera el desempeño personal. Es a finales de ese siglo cuando comienza a introducirse esa dicotomía entre un vocablo y otro; una distancia que no hará sino agrandarse hasta el siglo XX. En el siglo XVII se llamaba artista a quien dominaba un oficio de manera mecánica.

Tradicionalmente, el artista lo es en la medida que previamente ha adquirido su oficio. Por otro lado, es un lugar común admitir que la idea del artista, tal y como se entiende en la actualidad, proviene del Renacimiento, y que lo que había antes, más bien, era artesanía. Lo que no admite dudas es que el artista,

en el Renacimiento, hereda la idea de la artesanía y esa herencia la conservó durante mucho tiempo: “La idea moral del oficio, de la maestría, de una autoridad ganada mediante el paciente aprendizaje y la modesta práctica”. Y quizás esta sea una característica decisiva a la hora de distinguir entre el artista y el artesano o, por lo menos, entre el artesano y algunos artistas en la época contemporánea: el artesano obedece a la moralidad de su oficio, mientras que algunos artistas prescindían de esa moralidad para remitir su impulso creador a su genio. A la vez, surge también en el Renacimiento la idea del “genio”, al margen del artesano y que, sin embargo, convive con él e, incluso, coexisten en la misma persona: el genio que viene a ser el antiguo artesano reconvertido ahora en artista en razón del reconocimiento de su individualidad, de su yo frente a los demás, de su singularidad ante los otros. Propiamente desde el siglo XIX, el “genio” del artista arrumbó el oficio del artesano y al artesano mismo de manera que, también desde entonces, se da la paradoja de que el artista ha dejado de ser artesano y el artesano, artista. Esta ruptura, además, diversificó el trabajo del artista a partir de la producción en serie, cuando se rompe la relación entre el artesano y el consumidor que dio origen al diseñador siempre vinculado al mundo de la moda. El tiempo se acelera, también lo apremiante de su actuar: la técnica deja su lugar a la idea; el oficio, a la genialidad. Tal vez el extremo de este arrinconamiento de la técnica sean los mecanismos que utilizó el surrealismo para imponer unos usos artísticos que se cimentaban tanto sobre la abolición del pasado como en la sumisión al presente. Las necesidades y urgencias tanto de la producción como del mercado han relegado la importancia del oficio artesanal, esa paciente adquisición de unos rudimentos y una técnica necesaria para realizar con solvencia su trabajo. Da la impresión de que el artista moderno se ha desembarazado de todo aquello que puede ralentizar su actividad creadora en función de lo inmediato y actual, siempre condicionado por un tiempo que parece transcurrir a mayor velocidad. Pero ello no implica que algunas voces se hayan levantado, reivindicando precisamente la urgencia de volver al origen artesanal de la actividad artística.

La imagen del artesano, desplazada a lo largo del siglo XIX por la del artista, tiene particulares significaciones ligadas a la mimesis y al topos *ut pictura, poesis*. Si desde el siglo XV y hasta finales del XVIII el arte fue expresión de la realidad, la adquisición de una técnica que depurara la representación fue una de las tareas a la vez más urgentes y exigentes del artista. Quizás, por eso, hay que advertir que los géneros del retrato y del paisaje comenzaron a adquirir relevancia precisamente como géneros que afinaban la habilidad del

Alinka Echeverría: *Estelle*

artista; se trataba de géneros más bien pedagógicos, en los que el aprendiz o el oficiante domesticaban su mano y educaban su vista. La teoría mimética exigía no sólo la adecuación a una serie de preceptos en el momento de la realización artística, sino algo más para lo que se educaba y formaba a los futuros artistas y que se encuentra encerrado en el mito homérico de Hefestos. El mito recuerda el momento en que el hombre no sólo se hace con herramientas para desarrollar diferentes habilidades, sino el hecho mismo de utilizarlas de manera eficiente. El himno presenta el vocablo compuesto *demioergos* para denominar al artesano: *demios*, que remite a lo público, y *ergon*, producto o productivo. El artesano era un oficiante de cierto reconocimiento en la sociedad griega arcaica, comparable al de los médicos o magistrados. Pero en

esa sociedad tradicional, uno de los fundamentos era la transmisión de los saberes y habilidades de generación en generación; lo importante era el ofrecimiento de esas habilidades en favor de la comunidad y no como expresión del talento individual.

Adquirir la habilidad, la destreza, la pericia necesaria, residía en ser obediente, en la obediencia como actitud para alcanzar el conocimiento de un oficio. Es cierto que Aristóteles cuestionó el prestigio social del trabajo del artesano en la *Metafísica*; de hecho, en lugar de *demioergos* emplea el término *jeirotejnon*, que es tan sólo un trabajador manual. Pero Platón fue quien más empatía demostró por el ideal arcaico representado por Hefestos y, a diferencia de Aristóteles, utilizó el vocablo *poiëin*, hacer, para designar el trabajo artesanal. Para Platón el trabajo artesanal debía destacar



Aglae Cortés: *La vida en 73 m²*

por su calidad, y para expresar este propósito acuñó el término *areté*, cuyo significado compendia ese patrón de la excelencia; esa búsqueda de la calidad opera como aliciente para mejorar el trabajo. Todo indica, pues, que el artista lo era en virtud de su capacidad técnica para someterse a las directrices y preceptos miméticos y que precisamente la destreza en el empleo de estas habilidades definía el trabajo del artesano y del artista. El romanticismo dejó a un lado el carácter artesanal del artista, para subrayar el valor del individuo: el arte era la expresión del genio individual, antes que ese trabajo debido a la comunidad. Ya en el siglo xx se recupera el dilema entre el artista y el artesano, un dilema entre el que se han debatido pintores, poetas, etc. Tomás Segovia inquiere a propósito del significado del mito homérico de Hefestos en relación con el poeta: “Hefaístos. Lo primero que salta a la vista es que no es el Poeta, sino el Artesano. Para eso está Orfeo. Pero evidentemente el Poeta tiene un pacto con el Artesano (virtuosismo). Y al mismo tiempo no es el Artesano”. Segovia señala con propiedad ese espacio ambiguo en el que coincide el doble mito: Hefestos y Orfeo. Lo importante es el rescate en Orfeo, la poesía, de ciertas cualidades que igualmente le convienen al Artesano. Por eso el poeta es y no es

el artesano. Tomás Segovia parece decir que es importante el aliento creador del poeta, pero que debe estar acompañado del conocimiento y de la adquisición de aquellas habilidades necesarias para el desempeño cabal del ejercicio poético. Tomás Segovia también distingue entre Orfeo y Marsias, lo que demuestra la escisión radical entre el artista-artesano y el artista: el primero participaría de los rasgos de Hefestos y Orfeo, un arte vinculado a la realidad, al mundo, a la vida y, por tanto, asociado con la historia; a diferencia del segundo, en el que el artista moderno se vuelve hacia el arte mismo, hacia el arte artístico, en un quehacer que no necesita oficio, ni técnica, ni pericia. El artista-artesano se entiende y entiende su arte asociado a una memoria colectiva, a una tradición y a una historia, y es a ella a la que debe dirigirse; por el contrario, el artista moderno únicamente se vuelca hacia sí mismo, justificando su tarea como una irrupción en un momento y un lugar irrepetibles, al margen de la tradición y de la historia, un arte sostenido únicamente por su genio.

Novalis, en su texto *Poeticismos*, distinguía entre el ojo del artista y el del hombre común y corriente:

Del mismo modo que el pintor contempla los objetos visibles con ojos bien distintos a los del hom-

bre corriente, experimenta el poeta los sucesos del mundo exterior y del mundo interior de forma muy distinta a la del hombre medio [...] El artista extrae de sí la esencia de su arte –ni siquiera el mínimo recelo de imitación puede equivocarle. La naturaleza visible parece allanar siempre el terreno del pintor –ser absolutamente su modelo inaccesible– [...] Sin embargo, el pintor se sirve de un lenguaje de signos infinitamente más complejo que el del músico –el pintor pinta en realidad con el ojo–, su arte es ver el arte de modo regular y bello. Ver es aquí algo completamente activo –la intensa actividad de producir imágenes. Su imagen será sólo su cifrado –su expresión, su herramienta de reproducción.

Caspar David Friedrich expresa de manera parecida la importancia de la percepción interior por encima de la operada por el órgano externo: “Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior”. Lo que parece claro es que el ojo, ya sea exterior o interior, es el órgano privilegiado por el artista.

Tomás Segovia propone otras diferencias entre el artista y el artesano. El arte y la industria nacen de la artesanía; sin embargo, “repudian” su moral:

Pero ¿qué implica la moral artesanal, qué es lo que hemos perdido con ella? Por un lado, indudablemente, una traba, una limitación o dificultad, una “servidumbre”. *Non serviam*, no seré siervo, exclama el artista moderno (por boca de Huidobro). Lo que importa es el “genio” (o la “originalidad”, o en último caso el éxito); qué lata tener que someterlo al largo aprendizaje de un oficio que por lo demás no nos garantiza el genio, mucho menos la originalidad y ni siquiera el éxito.

En consecuencia, la artesanía parte de una moral que es una responsabilidad frente a esos valores de los que intenta dotar a su trabajo: la utilidad, la belleza. Y así, el reconocimiento de estos valores y su consecución por parte del artesano lo alejan definitivamente del artista y del industrial, del arte y la industria, porque ve un valor natural donde los otros, el artista y el industrial, ven lo original y la eficacia. Esta distinción, en ocasiones, reposa en una actitud personal antes que en la aceptación de una idea preconcebida del artista. La expresión coloquial “meter las manos en la masa” no es sólo tocar algo, sino apropiárselo, hacerlo

propio, hacerlo suyo; interiorizarlo y poseerlo. Tomás Segovia ofrece una de las claves de su poética: “meter las manos en la masa”, en este contexto, es comprometerse con la realidad, hacerse cómplice de esa realidad, copartícipe con ella. Por eso, dice también:

Creo que no es lo mismo la creación y la artesanía. Pero en el arte hay artesanía. Yo no creo en la creación pura. La creación es trabajar en el sentido, pero trabajar en un sentido que está encarnado, que es histórico, social y que no es creación como la divina, a partir de la nada.

La búsqueda de lo original y también de la eficacia como residuo de la industrialización determinó el arte desde el Romanticismo hasta el Modernismo, desde las vanguardias, hasta la segunda posguerra mundial; un movimiento que a la par que desplazaba el valor del oficio, subrayaba el de la originalidad, pero una originalidad que se sostenía en el principio de la individualidad, en el reconocimiento del individuo. Era natural que esta conmoción dotara de sentido el trabajo del artista pero no tanto para que prevaleciera su obra por encima de él mismo. No obstante, hay que insistir en el hecho de que esa radical dicotomía entre el artista y el artesano es más aparente que real, empezando por los sentidos que intervienen en el proceso creador. De esta manera, un arte que trabaja con la materia, que toca o “mete las manos en la masa”, es artesanal y está en deuda con la artesanía. La pintura, por ejemplo, está en deuda con las telas, los colores, los pinceles, que son la materia y los instrumentos con los que trabaja y que permiten dotarla de sentido. A pesar del valor que se le ha dado a la originalidad, todo escritor crea a partir de una materia ya dada, prestablecida a su escritura y esa es la lengua. En este sentido, el arte es también una artesanía porque sólo puede crearse a partir de lo ya dado. Hay que pensar, pues, si la diferencia entre el artista y el artesano, antes que en lo original, reside en la utilidad. Parece que la modernidad trajo la idea de utilidad para oponerla a la de belleza, pero una belleza sin utilidad, sin uso posible fuera de ella misma. Tal vez el valor del arte sea paradójicamente su no utilidad, mientras que el de la artesanía sea el de su utilidad con un *plus* de belleza. El debate entre el artista y el artesano sigue siendo actual, pero todo indica que poco a poco se vuelve a esa instancia que reivindica necesariamente la adquisición del oficio para el ejercicio artístico; es decir, la aceptación de una moral más allá de la relevancia que se le quiere dar al individuo a través del reconocimiento de su genialidad. 