
DE ARTISTAS Y ARTESANOS HISTORIA DE UNA RUPTURA

George Clarke

Resumen

La separación del arte y la artesanía, así como sus características y la divergencia de distintas posturas al respecto, son abordadas mediante la explicación del proceso histórico y ontológico que causó la escisión. Partiendo de un origen común, se rastrean los antecedentes de la separación en la Antigüedad y el Medioevo y se remite al siglo XVIII, periodo en que el arte se convierte en bellas artes y se aleja definitivamente de la artesanía. El objetivo del artículo es contribuir a esclarecer las constantes confusiones en los debates artísticos sobre el tema, así como explicar las características propias del arte y la artesanía, entendidos como realidades emparentadas pero significativamente distintas.

Palabras clave

artista, artesano, bellas artes, creatividad, inutilidad.

Introducción

En los últimos años el confuso espacio que separa el artista del artesano ha sido un tema de debate recurrente en los círculos artísticos y culturales, y desde hace ya buen tiempo lo políticamente correcto es afirmar que el artista y el artesano son, en esencia, la misma figura. Sin embargo, la realidad muestra que el artista y el artesano pertenecen a campos culturales y sociales distintos, ya que existen instituciones que los diferencian; el mismo hecho de que existan escuelas de bellas artes en prácticamente todos los países del mundo confirma la división.

La historia de la separación entre el artesano y el artista ha sido ampliamente estudiada por el filósofo Larry Shiner en su libro *La invención del arte*, donde explica que la concepción moderna del arte es un invento cultural del siglo XVIII. Antes de esto no había «arte» en el sentido que entendemos actualmente. La idea de lo que es arte cambia según el horizonte histórico, sin embargo, quizás por comodidad o costumbre solemos hablar del arte como si fuese un concepto ahistórico y absoluto. Hablamos de arte prehistórico, arte grecorromano, arte egipcio y arte chino. Esta comodidad resulta engañosa pues nos hace pensar que el arte es un concepto trascendental que ha existido durante toda la historia de la humanidad. La ambigüedad que envuelve la palabra arte tampoco ayuda a aclarar el asunto. Como sabemos, arte puede referirse al artefacto creado o la acción y el modo de crearlo. Para resolver el problema debemos empezar por la etimología de la palabra «arte» y el significado original que tuvo en

sus comienzos.

I. El arte antes del arte

Como es bien sabido, la palabra «arte» proviene del griego *techné*, técnica (*ars* en latín). Lo que entendemos como arte era para los griegos la habilidad y destreza para hacer bien una cosa. En la Antigüedad clásica no existía una palabra para arte o artista (Shiner 2014: 48); el artista de la época era un «artista-artesano» (a falta de un término mejor en nuestra estructura semántica moderna). Es decir, en nuestra concepción actual, el artista -que no existía en la Antigüedad- y el artesano, eran la misma figura. Además, el concepto de arte era mucho más amplio que el actual, pues para los griegos existía el arte del arquitecto, del escultor, del geómetra y del retórico; y cada arte estaba basado en determinadas reglas:

Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición. Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte (Tatarkiewicz 2002: 39-40).

El arte de la época buscaba imitar a la naturaleza, y las cualidades propiamente modernas de un artista, como originalidad, imaginación y autonomía, todavía no existían. La creatividad tampoco era un concepto ligado al artista; los antiguos griegos ni siquiera tenían una palabra para «crear» o «creador», y aunque los romanos tenían la palabra *creatio*, dicho término no estaba ligado a la actividad artística. El artista-artesano no era libre para crear, sólo debía imitar a la naturaleza, y para ello tenía que seguir reglas determinadas para desarrollar su arte. La relación del arte con la creatividad es una invención mucho más moderna, y aparece recién en el siglo XIX como producto del Romanticismo.

Por otro lado, los antiguos griegos hicieron una clara distinción entre «artes liberales» y «artes vulgares o serviles». Las artes liberales eran aquellas asociadas al trabajo intelectual, por ende reservadas a las personas cultas; mientras que las artes vulgares estaban unidas al trabajo manual y remunerado (Shiner 2014: 49). Esta división no era rígida y en algunos casos se admitían artes mixtas, aunque la mayoría de las artes verbales, como la gramática, la poesía y la retórica, eran consideradas artes liberales, junto con las ciencias y artes matemáticas. Curiosamente la pintura y la escultura también fueron consideradas artes vulgares, pues eran productos del trabajo manual. Lo interesante de esta distinción es que ya desde la Antigüedad podemos rastrear la mirada aristocrática y peyorativa hacia el trabajo manual, y este prejuicio será determinante para la división posterior entre arte y artesanía.

La misma concepción de artista-artesano y de artes liberales y vulgares se mantiene hasta el Medioevo, e incluso hasta el Renacimiento, aunque en el siglo XII el teólogo Hugo de San Víctor propuso remover el matiz peyorativo de «artes serviles» por «artes mecánicas», término mucho más amable y que seguía reflejando el carácter manual de dichas artes (Shiner 2014: 57). Durante la Edad Media se llegó a reconocer siete artes liberales por excelencia: lógica, retórica, gramática, aritmética, geometría, astronomía y música (entendida como armonía y acústica), todas artes que actualmente consideramos ciencias (Tatarkiewicz 2002: 86). Frente a éstas se propusieron también siete artes mecánicas, aunque ni la pintura ni la escultura han sido incluidas en esta selección pues el criterio de mayor relevancia de estas artes era la utilidad.

En las universidades medievales los alumnos estudiaban en la «facultad de artes» (*facultas artium*), donde no se enseñaba conocimientos prácticos o bellas artes, sino ciencias teóricas. El término «artista» estaba reservado a aquellos que practicaban las artes liberales, mientras que los que se dedicaban a las artes mecánicas eran llamados artífices (*artifex*) (Shiner 2014: 60). El pintor medieval era un artífice de la decoración y trabajaba por encargo en talleres y en equipos, no firmaba sus obras y éstas casi siempre pertenecían a una instalación mayor (es importante resaltar que el artífice era un hacedor, y no un creador) (Fig. 1). Las famosas obras renacentistas que estudiamos en los libros de historia del arte no eran obras autónomas, sino que formaban parte de un conjunto mayor, y en el caso del arte cristiano eran piezas pensadas para decorar iglesias y catedrales. El hecho de estudiarlas de manera independiente, fuera de contexto, es un anacronismo típicamente moderno, y este error hace que pensemos en los grandes maestros renacentistas como creadores individuales, tal como entendemos al artista moderno.

II. La ruptura del siglo XVIII

Durante el siglo XVIII surgen muchas propuestas para dividir las artes, cada una con criterios distintos, aunque la mayoría no tendrá éxito. Las razones detrás de la división de las artes son variadas y complejas, pero hay que advertir que la escisión del artista-artesano es también consecuencia de la división de las ciencias llevada a cabo por la Ilustración. El pensamiento medieval era holístico, permitiendo la fusión de distintas áreas del conocimiento, mientras que el pensamiento moderno tenderá a la fragmentación del saber. Esta corriente también afectó la naturaleza del artista-artesano de manera radical e irrevocable. Otra razón importante fue el propio interés de los artistas en distinguirse de los artesanos. Buscaban mejorar su status social mediante su inclusión en las artes liberales; esto además les traería mayores beneficios económicos, pues las bellas artes alcanzaban precios más elevados que la artesanía (Shiner 2014: 44).



(Fig.1)

(Fig.1) WILLIAMS, Jay
1970 La vida en la edad media, Valencia, Mas-Ivars Editores, p. 54.

El concepto moderno de bellas artes surge en el siglo XVIII. Previamente se excluyen las ciencias, y alrededor de 1740 se define un primer grupo: poesía, pintura, escultura, arquitectura y música. En este grupo a veces se admitían géneros como la danza, la retórica y la jardinería. En su momento se buscaba establecer un criterio para separar las bellas artes de los oficios, y se acordó que las bellas artes se distinguían de los oficios en que imitaban a la naturaleza bella (la imitación por sí misma no era suficiente, pues los oficios también podían imitar a la naturaleza). Más adelante se establecieron otros criterios discriminadores: las bellas artes empleaban genio e imaginación, y -un criterio fundamental que se mantiene hasta nuestros días- la obra de arte era esencialmente inútil (en algunos casos este criterio era discutible, por ejemplo, en el caso de la arquitectura), y dicha inutilidad permitía la contemplación estética. La obra de arte ofrecía placer estético, mientras que los oficios y la artesanía eran básicamente útiles, y si bien éstas también podían apreciarse estéticamente, su condición de artefacto útil eclipsaba sus pretensiones estéticas.

A mediados de siglo hubo un intenso debate acerca de los criterios que debían usarse para diferenciar las bellas artes de los oficios, aunque el término «bellas artes» quedó fijado en 1770. En estos años también aparecen las exposiciones de arte y la crítica de arte en el sentido moderno del término.

En 1790 Kant publica su monumental obra *Crítica de la facultad de juzgar* que también fortalece la división entre arte y artesanía (prácticamente toda la estética moderna girará alrededor de la estética kantiana). El filósofo alemán sellará la idea de la inutilidad de las bellas artes al afirmar que lo bello es aquello que complace *sin interés alguno* (1992: 128). La contemplación desinteresada está libre de conceptos o razones, permitiendo lo que se llamará la *contemplación estética*. Consecuente con el espíritu de su tiempo, la mayoría de los nuevos estetas consideraron que el gusto estético no era una virtud democrática, sino que sólo estaba al alcance de una minoría educada; aunque con el tiempo el público en general debió aprender a adoptar una actitud estética y desinteresada frente a la obra de arte (la misma reverencia y respeto que adoptamos en la actualidad). Esta actitud estética es la que finalmente convirtió al objeto artístico en un objeto *irreal*, un objeto que no pertenece a la misma categoría de los objetos comunes, propiedad que también distingue el arte de la artesanía. A finales del siglo el artista se separa definitivamente del artesano; ahora el artista firma su obra, y con ello nace la conciencia del artista-creador individual. Además de los criterios que distinguen las bellas artes de la artesanía, ahora existen criterios que separan a sus protagonistas:

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 2014: 164).

Curiosamente, los tiempos agitados de la Revolución francesa también posibilitaron el nacimiento de la obra de arte autónoma, fuera de contexto, tal como lo entendemos en la actualidad. Este fenómeno tiene una historia interesante. Inicialmente la violencia revolucionaria se dirigía contra cualquier manifestación monárquica; esto incluía las obras de arte como estatuas y pinturas. Para salvar las obras del resentimiento popular, se pensó en asilarlas (y aislarlas) en el museo. En este espacio la obra se podía admirar estéticamente, libre de todo contexto, permitiendo el nacimiento de la obra de arte autónoma (Shiner 2014: 256). Además de los museos, en el siglo XVIII surgen nuevas instituciones, tales como la sala de conciertos de música y los salones de crítica literaria que favorecen el desarrollo de las bellas artes.

Paralelamente el artista experimenta una transición del antiguo sistema de mecenazgo a un mercado de arte. Antiguamente los artistas trabajaban por encargo auspiciados por mecenas y patrocinadores, y por eso las obras se encargaban pensando en un determinado espacio. La aparición de un incipiente mercado de arte permitió al artista hacer sus obras por adelantado para luego venderlas a un público compuesto por compradores más o menos anónimos, y este nuevo mercado también favoreció el surgimiento de la obra de arte autónoma, tal como la entendemos en la actualidad (Shiner 2014: 184). En este sentido el artista era libre para crear sus propias reglas sin seguir fórmulas establecidas, tal y como lo hacía el artesano.

Según Tatarkiewicz la creatividad se une al arte recién en el siglo XIX (luego en el siglo XX se extiende a todos los campos de la cultura humana). El arte como sinónimo de creatividad es también un producto del Romanticismo, movimiento atraído por lo misterioso y lo insondable, caracteres propios del acto de crear (2002: 286). Justamente por esta razón la creatividad en el arte no surgió durante la Ilustración, porque ésta valoraba el pensamiento racional y científico, justo lo contrario al misterio (Fig. 2).

III. El ocaso del artesano

La Revolución industrial del siglo XIX significó la decadencia del artesano-especialista. El nuevo sistema de producción en las fábricas permitía la elaboración de productos en serie que requerían poca o ninguna destreza manual. La mayoría de los obreros se limitaban a mover palancas o realizar



(Fig.2)



(Fig.3)

(Fig.2) Toman, Rolf (ed.) 2000 Neoclasicismo y Romanticismo, Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo, 1750-1848, Colonia, Könemann, p. 411.
(Fig.3) 2011 Historia universal, Vol. III, Barcelona, Océano, p. 969.

trabajos mecánicos y repetitivos, y fue este cambio de paradigma lo que inspiró a Marx a denunciar la alienación del proletario que realiza un trabajo con el que no se siente identificado (1982: 594-605).

Tradicionalmente el artesano controlaba todo el proceso de fabricación, desde los materiales hasta el producto final, mientras que el nuevo operario de la fábrica sólo conocía un fragmento del proceso (Shiner 2014: 286). La producción industrial era mucho más rápida y barata que la producción artesanal; en consecuencia, muchos talleres tuvieron que cerrar por falta de negocio, mientras muchos experimentados maestros artesanos terminaron como simples operarios en las fábricas (Fig. 3). Por otro lado, a mediados de siglo los museos europeos crean la categoría de «artes aplicadas o decorativas» (como el *Victoria and Albert Museum* en Londres) para las creaciones artesanales más refinadas.

En 1938 Robin G. Collingwood presentó varios criterios para distinguir el arte de la artesanía, uno de los cuales era la relación entre planeación y ejecución. Mientras el artesano conoce de antemano el resultado de su trabajo y por ello necesita un buen conocimiento técnico para alcanzar el fin deseado el artista ignora la forma final de su obra, está abierto a cambios imprevistos durante el proceso creativo (1960: 33). Esta es otra manera de decir que el artesano emplea procesos mecánicos y repetitivos, mientras que el artista disfruta de la libertad de la imaginación. En un claro intento de remarcar la distinción, Collingwood resta importancia a la técnica en el caso del artista, aunque reconoce que es necesaria, pero una buena técnica no agota los requerimientos de una buena obra de arte:

Grandes facultades artísticas pueden producir excelentes obras de arte aun cuando la técnica sea defectuosa; en tanto que aun la más acabada técnica no producirá la obra de mejor calidad si esas facultades faltan; pero de todos modos, ninguna obra de arte puede ser producida sin un cierto grado de habilidad técnica, y llenándose otras condiciones, mientras mejor es la técnica mejor será la obra de arte (Collingwood 1960: 33).

IV. Intentos de reunificación

Si bien la ruptura entre el artista y el artesano sucedió porque existió una mayoría de críticos y estetas que la promovieron, no todas las voces fueron concordantes. Además de Marx y otros pensadores, existieron corrientes artísticas y filosóficas importantes que intentaron evitar el divorcio de las bellas artes y la artesanía. La más importante fue la Bauhaus (1919-1933), cuya filosofía era restaurar el propósito social del arte creando objetos cotidianos que unieran función y diseño, superando con ello la clásica dicotomía entre utilidad y belleza. Según la filosofía de la Bauhaus el artista debe poseer la destreza manual del artesano; mientras que el arte, lejos de habitar elevados círculos metafísicos, debe estar al servicio de la sociedad, materializando con esto la conjunción del arte con la vida. Su fundador, el arquitecto alemán Walter Gropius, consideraba que la manera



(Fig.4)



(Fig.5)

(Fig.4) Volker Albus, Reyer Kras, Jonathan M. Woodham, (editores)
2007 Iconos del diseño, El siglo XX, Barcelona, Electa, p. 38.

(Fig.5) Fuente, María del Carmen de la Nolte, María Nuñez, Lucy Villegas, Robert
1992 Artesanía peruana, Orígenes y evolución, Lima, ALLPA, p. 140.

de rescatar al artesano de su declive era fusionar su conocimiento con las ventajas técnicas y de producción que ofrecía la máquina (Argan 1957: 20); el resultado sería un producto industrial útil, bello, relativamente barato y de calidad (Fig. 4). Lo interesante de esta filosofía es que permite superar dialécticamente la contradicción entre el artesano y la industria, creando un nuevo tipo de objeto industrial que presenta las cualidades de ambas formas de producción, lo que permitirá el nacimiento de lo que ahora llamamos el diseño industrial:

Los artesanos, como categoría, están destinados a desaparecer y cuando una categoría desaparece, la que le sucede hereda su experiencia o la civilización deberá comenzar siempre de nuevo. La industria dará a la sociedad el arte que los artesanos no podrán más producir, pero no podrá limitarse a multiplicar en serie los tipos producidos por el artesanado sino que deberá crear tipos especiales para la producción mecánica en serie. Sólo los objetos hechos por las máquinas “son producidos según la naturaleza económica de nuestra época”. Ellos determinarán el nuevo estilo, el *maschinenstil* (Argan 1957: 34).

El filósofo John Dewey (2008) también se manifestó contra la división de las artes sosteniendo que la experiencia estética no debe ser exclusiva de las artes «elevadas», sino que podía encontrarse en cualquier actividad cotidiana, ampliando de esta manera la experiencia estética a la vida misma, sin fronteras ni compartimentos. Una *experiencia estética* se concretaba cuando existía armonía entre la producción e intención del artista y la percepción del observador: «para ser verdaderamente artística, una obra debe ser estética, es decir, hecha para ser gozada en la percepción receptiva» (2008: 55). Dewey aclara que la utilidad de un objeto - refiriéndose a la artesanía y las artes mecánicas - no tiene por qué anular su potencial estético. Se puede, afirma, perfectamente disfrutar de una taza de té mientras se admira la belleza y el material de la taza (2008: 295).

V. El caso peruano: Joaquín López Antay

El debate sobre el espacio que separa al artista del artesano llegó a su clímax en el Perú en 1975 cuando el Ministerio de Cultura entregó el Premio Nacional de Cultura - en la categoría de arte - al artesano Joaquín López Antay, reconocido como el promotor del retablo ayacuchano (Fig. 5). La crítica nacional se dividió entre aquellos que consideraban que López, en su condición de artesano, no debió ser premiado como artista, y aquellos que celebraban la pluralidad de criterios del jurado, asumiendo el caso como la superación moderna de los prejuicios elitistas de la burguesía limeña.

El asunto sirvió para encender un interesante debate sobre la naturaleza del artista y el artesano, que luego derivó en una confrontación entre «arte culto» y «arte popular», aunque lamentablemente fue politizado llegando a tocar temas más profundos e incómodos como la discriminación cultural y la intolerancia de la clase cultural dominante. El problema no fue el reconocimiento al trabajo de Joaquín López, cuya calidad seguramente

nunca estuvo en duda, sino el hecho de haber sido premiado como artista. Si hubiera existido la categoría de artesanía nadie se hubiera quejado. Pero - y en esto concuerdo con Fernando de Szyszlo, quien protestó durante el episodio - indudablemente López era un artesano y su obra era artesanía, y según los criterios que hemos visto y que además fueron reconocidos en la década de 1970, el trabajo de López no era arte.

Al respecto, Alfonso Castrillón consideró que López no era un artista en el sentido occidental del término, sino que era un *artista popular*, ya que hacía arte popular (y no artesanía). Dicho autor considera que el arte popular es algo muy distinto de la artesanía, ya que el primero, al igual que el arte culto, contiene una «intencionalidad», y esta intencionalidad se refiere a la comunicación de una determinada idiosincrasia o valores locales o universales, mientras que la artesanía no aspira a trascender más allá de la técnica. De esta manera, mientras el arte culto refleja una intencionalidad de valores occidentales, el arte popular refleja valores propios del hombre andino (2001: 141-144). En este sentido ambas expresiones son arte, pero sería imposible afirmar que uno es superior al otro. El debate sobre la supuesta superioridad del arte culto en realidad era, según Castrillón, un debate encubierto sobre la lucha de clases sociales.

Si bien la distinción de Castrillón es admisible, a mi parecer la sustitución del término *artesanía* por *arte popular* fue desafortunada, pues de alguna manera sabotó el debate sobre la distinción entre arte y artesanía. Si la artesanía es en realidad «arte popular» (o cualquier otro tipo de arte) estamos afirmando, desde su mención, que es arte, por lo tanto cualquier discusión posterior sobre su naturaleza ya es superflua. Asimismo, la intencionalidad que Castrillón encuentra en ciertas expresiones de arte popular (en este caso el retablo) también podría extenderse a otros oficios como la carpintería, cerámica o zapatería. Si bien éstos tienen una intencionalidad evidentemente utilitaria, en un sentido estricto podríamos encontrar en estas creaciones una forma de entender la realidad, una determinada ideología y cultura.

Lo que quiero dejar en claro es que resulta difícil delimitar cuáles tipos de actividad artesanal contienen o no intencionalidad; de ahí que resulta arriesgado decir que algunas son artesanía y otras son arte popular. Por otro lado, el fallo del jurado implícitamente significó una recategorización del retablo ayacuchano, convirtiendo dicho objeto artesanal en arte. En mi opinión esta transformación no puede hacerse sólo de forma nominativa recurriendo a la autoridad del jurado, sino que hace falta una sustentación conceptual que justifique la decisión. Es decir, el jurado debió explicar por qué un objeto tradicionalmente considerado como artesanía es ahora considerado como arte. Asimismo debió aclarar por qué esta transformación sólo sucede con el retablo ayacuchano y no con otras manifestaciones artesanales. Una hipotética explicación insatisfactoria tendría como

resultado el peligro de considerar toda artesanía como arte, diluyendo la línea entre ambas.

VI. Posturas contemporáneas

Tal como señala Shiner, en la década de los noventa era políticamente incorrecto hacer distinciones entre arte y artesanía. Muchos museos y galerías «descubrían» objetos de artesanía de las minorías culturales hasta el momento ignoradas y las presentaban como arte. El temor -propio de estas últimas décadas- de subestimar los productos culturales de las minorías les obligaba a hacerlo, llegando a ignorar las diferencias entre arte y artesanía mientras remarcaban las similitudes. Mientras tanto, en algunos casos los artesanos empezaron a fabricar objetos inútiles, como recipientes agujereados, sillas que no servían para sentarse, libros que no se podían hojear, con la intención de evitar la tara de la utilidad, propio de la producción artesanal (2014: 375).

En Lima este fenómeno se materializó con la aparición de varias tiendas que ofrecían una mezcla de arte, artesanía y manualidades. Paralelamente a las galerías de arte tradicionales estas tiendas ofrecían objetos artísticos y artesanales (la distinción ya es imperceptible) a un mercado de clase media que buscaba objetos estéticos -utilitarios o no- para decorar sus hogares. Los artistas también respondieron a este llamado ocupando un nicho del mercado que le pertenecía mayormente a la artesanía. Finalmente ambos, artistas y artesanos, alcanzaron una relación simbiótica donde cada uno aprovechaba las ventajas del otro. A este nivel la dualidad entre arte y artesanía quedaba claramente superada; pero tal como mencioné al inicio de este artículo, la división entre arte y artesanía aún se sostiene en parte porque existen instituciones que así la avalan (y éstas, a su vez, son productos históricos de la división). Si bien es cierto que las características del artista y el artesano son muchas veces intercambiables, todavía existen diferencias que los separan.

En la mayoría de los casos la distinción entre un objeto artesanal y uno artístico es evidente, pero también hay situaciones en que ambas son formalmente indiscernibles. En estos casos la diferencia ya no radica en la forma del objeto, sino que es subjetiva, creada por la interpretación del observador. Aquí habría que encontrar un criterio que se extienda más allá de la forma del objeto; habría que examinar el contexto social y cultural del objeto, además de las intenciones del creador. Un criterio ontológico fundamental que distingue la artesanía del arte es la facultad del artista para convertir cualquier objeto común en arte. Claro que esta habilidad sólo es posible en el arte contemporáneo, a partir del arte pop y conceptual de la década del 60 del siglo XX.

Tal como afirma Arthur Danto, a partir de este momento que él denomina poshistórico «todo puede ser arte» (2012: 136). A partir de este momento

histórico cualquier objeto del mundo real puede convertirse en arte; sólo basta que el artista lo señale con el dedo. Si bien el precursor de este poder fue Marcel Duchamp con sus primeros *readymades* en el periodo dadaísta, su participación fue prácticamente exclusiva; recién con la llegada del arte conceptual los demás artistas empezaron a creer que también tenían este poder. El artesano, en cambio, carece de esta facultad, pues su producción permanece ligada al mundo real.

Posiblemente el criterio más claro que distingue una obra de arte de otras cosas sea la existencia de un «mundo artístico» (*artworld*) que lo hace posible, una teoría de arte que lo sostiene (Danto 1964: 571-584). Con *teoría de arte* Danto quiere decir que el objeto artístico no se crea aisladamente, sino que tiene un contexto, un trasfondo social e histórico, códigos y parámetros que no aparecen explícitamente en la obra pero que la hacen posible porque son conocidos por el artista y el observador. El artista es consciente de que lo que hace es una obra de arte. Análogamente, podemos decir que el artesano también tiene su propio *mundo artesanal*, con sus respectivos códigos y contexto.

Por otro lado, en ciertos tipos de artesanía las formas permanecen congeladas en el tiempo, repitiéndose incesantemente, ya que están asociadas a algún concepto cultural propio de determinado momento histórico, como por ejemplo, el retablo ayacuchano o el Torito de Pucará; mientras que, si bien el arte también refleja las ideas de su tiempo, su producción está en constante reinvención. Adicionalmente, creo que existe una distinción relacionada al *ethos*. La artesanía, en su sentido más tradicional, refleja la idiosincrasia de un pueblo o una comunidad; el sentido de este tipo de producto artesanal es esencialmente colectivo. La creación artística, en cambio, se acerca más a una interpretación individual. Esto, obviamente, no niega que el artista pertenezca a una determinada comunidad, sino que al ser individual su creación puede adoptar una postura crítica frente a la realidad y a su entorno. Y justamente por esto podemos hablar de arte político, pero no hablamos de artesanía política. Finalmente la diferencia, más que material, es ontológica.

Bibliografía

ARGAN, Giulio

1957 Walter Gropius y el Bauhaus, Buenos Aires, Nueva visión.

CASTRILLÓN, Alfonso

2001 ¿El ojo de la tormenta o el filo de la navaja?, Lima, Universidad Ricardo Palma.

COLLINGWOOD, Robin

1960 Los principios del arte (1938), México, FCE.

DANTO, Arthur

2012 Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia (1997), Buenos Aires, Paidós.

1964 The Artworld, in The Journal of Philosophy, New York, Columbia University, Volume 61, Issue 19, Pages 571-584.

DEWEY, John

2008 El arte como experiencia (1934), Barcelona, Paidós.

KANT, Immanuel

1992 Crítica de la facultad de juzgar (1790), Caracas: Monte Ávila.

MARX, Carlos

1982 Escritos de juventud, México, FCE.

SHINER, Larry

2014 La invención del arte, Una historia cultural, (2001), Barcelona, Paidós.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw

2002 Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética (1976), Madrid, Tecnos.

Referencias de las imágenes

Fig. 1

WILLIAMS, Jay

1970 La vida en la edad media, Valencia, Mas-Ivars Editores, p. 54.

Fig. 2

Toman, Rolf (ed.)

2000 Neoclasicismo y Romanticismo, Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo, 1750-1848, Colonia, Könemann, p. 411.

Fig. 3

2011 Historia universal, Vol. III, Barcelona, Océano, p. 969.

Fig. 4

Volker Albus, Reyer Kras, Jonathan M. Woodham, (editores)

2007 Iconos del diseño, El siglo XX, Barcelona, Electa, p. 38.

Fig. 5

Fuente, María del Carmen de la

Nolte, María

Nuñez, Lucy

Villegas, Robert

1992 Artesanía peruana, Orígenes y evolución, Lima, ALLPA, p. 140.