

#### 4. ARTE Y ARTESANÍA

##### **La concepción artesana del arte**

La distinción entre arte y artesanía (τέχνη) es básica para captar la esencia de lo artístico. Esta distinción, sin embargo, no debe concebirse en términos de oposición o exclusión, ya que en realidad es una diferenciación en el seno de una relación polar. Tal afirmación supone un integrar lo artesano en lo artístico y la inclusión de lo artístico en lo artesano. De tal manera es esto así que el predominio del elemento dionisiaco, en sus facetas de creatividad, expresión e imaginación, confiere carta de naturaleza a la obra de arte; mientras que el predominio de lo apolíneo, en tanto que τέχνη, define lo artesano. Sobre idéntica base podría afirmarse que en el arte hay τέχνη, y que en la artesanía hay arte.

El genio artístico, según Hegel,

«para ser fecundo, debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado y una práctica más o menos larga. Y esto, porque la obra de arte presenta un lado puramente técnico, que sólo consigue dominarse con la práctica. Esto es más cierto en las artes que requieren una destreza manual, por la que se aproximan más o menos a los oficios manuales. Éste es el caso de la arquitectura y de la escultura, por ejemplo. La destreza manual es menos necesaria en música y poesía. Pero, incluso en ésta, hay un lado que exige, si no un aprendizaje, al menos una cierta experiencia: la prosodia y el arte de rimar constituyen el lado técnico de la poesía, y con la sola inspiración no se adquiere este conocimiento. Cualquier arte se ejerce sobre una materia más o menos densa, más o menos resistente, que hay que aprender a dominar. Por otra parte, el artista debe conocer tanto más las profundidades del alma y del espíritu humanos cuanto más elevado sea el rango que ambiciona»<sup>1</sup>.

1. *Introducción a la estética*, 64. De hecho se requieren dos cosas: el don, que es irremplazable, y una técnica, que no se inventa, sino que se recibe. El don se añade a la reflexión y a la técnica; por la unión de estas dos cualidades, el artista es capaz de crear obras bellas.

Durante muchos siglos el elemento *técnico* de dicha polaridad ha constituido el centro de la atención estética y el punto en torno al cual ha girado la valoración artística. Con la *tekhne* se asocia una nota marcadamente utilitarista. El artista, como τεχνίτης, *hace y produce* según las reglas y hábitos del conocimiento artesano; es un *entendido*, un experto en todo aquello que concierne a la producción de una obra determinada o unos efectos previamente conocidos. La *tekhne* se distingue del conocimiento teórico de los principios y de las causas por su dimensión utilitarista: es un conocimiento práctico. La *tekhne* se dirige siempre a un fin ulterior y nunca se concibe como «un puro hacer»: el *arte por el arte* no tiene cabida en la mentalidad antigua.

En el pensamiento griego no existía una clara distinción entre arte y artesanía. Las *artes* quedaban englobadas en el concepto genérico de *tekhne*; incluso la poesía era una *tekhne* —ποιητικὴ τέχνη, *ars poetica*—. La *tekhne* griega —que se corresponde con el *ars* latina—, incluía gran variedad de actividades: tanto los oficios de alfarero, carpintero, herrero, tejedor, constructor, etc., como las profesiones de flautista, tañedor de lira, escultor, pintor, poeta o retórico.

La *tekhne*, a la que nos referimos también bajo el término de *artesanía*, se desarrolla a partir de la imitación de la naturaleza. Esta mimesis supone una observación racional y consciente, que debe también traducirse en producción racional y consciente. La artesanía se desarrolla gracias a la experiencia y al ejercicio repetido. La experiencia es una repetición de la observación; el ejercicio, una repetición de la ejecución. Ambos constituyen adquisiciones que se unen a la disposición natural. Si bien los griegos insistían ya en la necesidad de los talentos naturales, éstos han de perfeccionarse y desarrollarse con el ejercicio. Las artes son técnicas que presuponen la dimensión racional, ya que persiguen la adaptación de unos medios a ciertos fines siguiendo unas reglas o métodos. Todo esto se aplica también a la música, la poesía, la elocuencia, la escultura y la pintura, es decir, a lo que más tarde se llamaría *bellas artes*.

Lo que significan τέχνη en griego y *ars* en latín, según Collingwood, «es la capacidad de producir, mediante una acción conscientemente controlada y dirigida, un resultado preconcebido»<sup>2</sup>. Con la artesanía se identifica la *utilidad*, al punto de que lo útil es bello. Para Sócrates, un cubo de basura, construido sólidamente para desempeñar su cometido,

2. *The principles of art*, Oxford University Press, 1975, p. 15.

es en su especie más bello que un escudo no apto para el combate. Cuando un artefacto cualquiera se adapta completamente a su fin, es bello; la casa más sana y mejor hecha es la más bella<sup>3</sup>.

También para Platón la técnica se origina en la razón. Ciencia, conocimiento y *tekhne* guardan relación con la *intelección* del entendimiento o la *intuición* del *nous*. La técnica, en virtud de la cual se consigue algo práctico, es fruto de un hábito y de un método. En la técnica, materiales y medios, controlados por un «saber hacer» racional, se encaminan armónicamente a la producción de algo práctico. Las artes de la medicina, de la agricultura, del calzado y similares, son superiores a la pintura, la retórica, la música, etc., en la medida en que producen cosas convenientes (σπουδαίων τι) y gozan de cierta realidad (αὐτοποιητική), mientras que éstas son meras apariencias (εἰδωλοποιική)<sup>4</sup>.

Para Aristóteles, la *obra de arte* es todo cuanto se realiza teleológicamente con conciencia racional. La finalidad de la naturaleza, la que corresponde a su forma esencial, no es más que una; sin embargo el hombre, por la facultad imaginativa, puede imaginarlo *todo*; el arte, en consecuencia, puede concebir numerosas y diferentes finalidades concretas o, por lo menos, numerosas y diferentes realizaciones del objeto. La idea que concibe el escultor se plasma sobre la materia por una actividad que, en definitiva, es un movimiento teleológico. El arte es, pues, una síntesis de idea y movimiento; de ahí que en ocasiones Aristóteles llame al arte *idea motriz* o *creadora*. No hay movimiento sin finalidad: la finalidad de la medicina es la salud, la finalidad de la arquitectura es la casa. En cierto sentido, pues, se puede identificar la finalidad con la idea, ya que la finalidad no es otra cosa que la transformación de la imagen en realidad. En la *Ética* distingue Aristóteles dos tipos de *tekhne*: la artesanía mediante la cual *se hace algo* (πρακτόν), como podría ser la medicina o la agricultura, y la artesanía por la cual *se produce algo* (ποιητόν), como sería la escultura o la carpintería. En la *Metafísica*, y en la línea con la vieja distinción de Demócrito, habla Aristóteles de unas artesanías que buscan satisfacer las necesidades apremiantes de la vida, y otras artesanías que persiguen el placer o el ocio. Estas últimas pueden ser como un *juego* (παιδιά), o como un

3. *Memor.*

4. *Crat.*, 414b; *Fil.*, 55e, 56c; *Gorg.* 503d. No está claro en Platón que el arte sea una *tekhne*. Por lo que nos dice en el *Ion* y en el *Fedro* (245a), la poesía, que tiene su origen en la inspiración de la musa, no está sujeta a las reglas de la *tekhne*. Más tarde, en el período helenístico, la poesía, sin ningún tipo de reservas, se consideraría como otra forma cualquiera de artesanía y, como tal, igualmente sujeta a normas y reglas.

descanso (ἀνάπαυσις), pero tanto en un caso como en otro, y lo mismo que sucede con las demás artesanías, éstas también persiguen un fin: el restablecimiento de la salud física y corporal<sup>5</sup>. Las artesanías que no responden a fines prácticos de la vida sirven, sin embargo, para suscitar estados placenteros en el público<sup>6</sup>. En su *Ars poetica*, Horacio (65-8 a.C.) recogería las ideas aristotélicas para estructurar su influyente teoría poética.

La concepción griega del arte encontraría terreno más que abonado en el talante práctico del pueblo romano, que haría de lo utilitario y funcional la nota más característica de sus producciones, sobre todo en la arquitectura. Sus puentes, acueductos, termas y basílicas constituyen buena prueba de ello, sobre todo en el uso del arco y la bóveda como elementos básicos de funcionalismo arquitectónico. Pero incluso en la escultura, y concretamente en el retrato, el realismo romano y la intención conmemorativa de las *imagines maiorum* obedecen a criterios de marcado cuño utilitarista. En su *Historia naturalis*, nos describe Plinio buen número de edificios y monumentos de la antigüedad, pero lo que más le llama la atención es la dimensión técnica de las construcciones que enumera. Así, al hablar del templo de Diana en Éfeso, queda maravillado de la proeza técnica de sus arquitectos, quienes para proteger al edificio de las sacudidas sísmicas de la zona lo construyeron en terreno pantanoso sobre un lecho de carbonilla y lana<sup>7</sup>.

En la edad media, la concepción técnica incide también en el simbolismo didáctico de la pintura y la escultura, así como en el utilitarismo de la arquitectura religiosa. El artista realizaba su obra según un *recetario* aceptado de temas y configuraciones. Para santo Tomás la palabra

5. «Aristóteles —dice Bayer— no concibe lo bello y el bien como categorías prácticas o técnicas, sino que les atribuye un valor cósmico o metafísico. Para él, el arte es técnica, lo bello es metafísico. En su *Metafísica*, adopta como principio esencial la entelequia, la realización del fin. Para él, igual que para Sócrates, la principal cuestión estética es la de las relaciones entre lo bello y el bien o lo útil. Los dos conceptos no son en modo alguno idénticos, mientras que en Platón subsiste una posible confusión entre ambos» (*Historia de la estética*, 45).

6. «The same description is true of poet-craft. The poet is a kind of skilled producer; he produces for consumers; and the effect of his skill is to bring about in them certain states of mind, which are conceived in advance as desirable states. The poet, like any other kind of craftsman, must know what effect he is aiming at, and must learn by experience and precept, which is only the imparted experience of others, how to produce it. This is poet-craft, as conceived by Plato and Aristotle and, following them, such writers as Horace in his *Ars poetica*. There will be analogous crafts of painting, sculpture, and so forth; music, at least for Plato, is not a separate art but is a constituent part of poetry» (R.G. Collingwood, *The principles of art*, 188.)

7. «Græcæ magnificentiæ vera admiratio exstat templum Ephesiæ Dianæ ducentis viginti annis factum a tota Asia. In solo id palustris fecere, ne terræ motus sentiret, aut huius tineret. Rursus ne in lubrico atque instabili fundamenta tantæ molis locarentur, calcatis ea substravere carbonibus, dein velleribus lanae» (XXXVI, 21, 1; ed. de M.E. Littré, F. Didot, Paris 1865, p. 551).

*arte* (*ars*) designaba la habilidad de hacer algo en conformidad con la recta ordenación de la razón<sup>8</sup>. Las formas de los cuerpos artificiales proceden de la concepción del artifice, no siendo más que composición, orden y forma<sup>9</sup>. Para los escolásticos el arte tenía que ver con los *factibilia*, con la *producción* de una obra, lo que en la esfera moral se correspondía con los *agibilia*, lo relacionado con el *hacer* de la voluntad libre.

Durante el renacimiento, muchos son los artistas y autores que en sus reflexiones estéticas ponen de relieve la dimensión artesanal en el arte. Según Alberti, el buen arte se fundamenta en la observancia de ciertos principios que infunden una determinada nota de necesidad en sus producciones<sup>10</sup>. Para Ficino, la nota esencial de la obra de arte es su conformidad con ciertas reglas de naturaleza matemática<sup>11</sup>. Muchas de las *poéticas* del renacimiento, inspiradas en Aristóteles y Horacio, venían a ser *técnicas* de versificación y de simbolización. La observancia de reglas y normas, sobre todo en la tragedia, se tenía por deber ineludible en el buen hacer poético. En su tratado de poética, L. Salviati afirma que la poesía es una producción ordenada y regulada que se deriva de un hábito<sup>12</sup>. Incluso para François de Malherbe (1555-1628) la poesía, esencialmente, consistía en una habilidad para ordenar y disponer sílabas y palabras<sup>13</sup>. Los artistas del renacimiento, afirma Colling-

8. «Bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed in ipso artificio, cum ars sit recta ratio factibilium: factio enim in exteriorum materiam transiens non est perfectio facientis, sed facti... Ad artem non requiritur, quod artifex bene operet, sed quod bonum opus faciat» (*Summa theol.*, I<sup>a</sup>, II<sup>ae</sup>, q. 57, a. 5, ad 1).

9. «Corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificis; etenim nihil aliud sint quam compositio, ordo et figura» (*Summa theol.*, II<sup>a</sup>, II<sup>ae</sup>, q. 96, a. 2, ad 2). De modo similar se expresaría más tarde Duns Escoto: «Sicut ars se habet ad factibilia, sic prudentia ad agibilia, quia ars est recta ratio factibilium» (*Opus oxoniense*, I, d. 19).

También Dante recogería y haría suya la idea: «Nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee» (*Convivio*, IV, X, 8a).

10. «Ma vi saranno tutte le cose, secondo che ricerca la natura, la utilità, e il bisogno de le faccende, che vi si hanno a trattare talmente terminate, e talmente condotte a fine, con tale ordine, numero, grandezza, collocatione e forma, che noi dobbiamo conoscere che di tutta questa fabrica non è parte alcuna senza qualche necessità, senza molta commodità e senza una grantissima leggiadria di tutte le parti» (*De re aedificatoria*, Venecia 1565, VI, 5).

11. «Ars est recta efficiendorum operum regula» (*Epistolae*, I).

12. «Assai mi credo io infino a hora haver mostro la Poesia essere habito, havendo dimostrato, che da essa derivano alcune operazioni, che li più volte sono regolate, e con ordine, e che da altro, che da habito in cotal guisa, e così fatte derivare non potrebbono» (*Trattato della poetica*, Ms; Weinberg, 285).

13. «Si nos vers vivent après nous, toute la gloire que nous en pouvons espérer est qu'on dira que nous avons été deux excellens arrangeurs de syllabes, que nous avons eu une grande puissance sur les paroles, pour les placer si à propos chacune en leur rang, et que nous avons tous deux esté bien fous de passer la meilleure partie de nostre age en un exercice si peu utile au public et à nous memes, au lieu de l'employer à l'établissement de nostre fortune» (*Au Marquis de Racan*; cf. W. Tatarikiewicz, III, 271).

wood, se consideraban artesanos, «y hasta el siglo xvii los problemas y las concepciones estéticas no empezaban a disociarse de la filosofía de la *tekhne*»<sup>14</sup>. Sin embargo, ya en Leonardo encontramos la idea de que el arte, además de implicar una *poiesis* según el concepto antiguo, suponía una aportación de la mente creativa que, de algún modo, la hacía semejante a la acción del agente divino<sup>15</sup>. De todos modos, y a pesar del creciente protagonismo que a partir del siglo xvi se concede a los dones naturales del artista, no sería en realidad hasta dos siglos más tarde, con la formulación de las teorías del genio y el papel de la imaginación en lo artístico, cuando la distinción entre arte y artesanía empezaría a perfilarse con evidente nitidez.

Lenta y difícil, pues, fue la superación del concepto artesanal del arte. Incluso para una mente tan clara e intuitiva como la de Philip Sidney (1554-1596), uno de los poetas y prosistas más importantes de su generación, la poesía era una técnica encaminada a dos fines bien concretos: el deleite y la enseñanza. En su influyente obra *An apologie for poetrie*, habla Sidney de los medios literarios que ha de dominar y utilizar el poeta para proporcionar placer, «ya que, si no fuera por el deleite, los oyentes huirían como de un extraño y la poesía no podría ayudar a los hombres a tomar el bien en sus manos»<sup>16</sup>. «La finalidad de la poesía es instruir deleitando», diría más tarde Samuel Johnson<sup>17</sup>.

En el siglo xvii, en Francia, la concepción técnica del arte, enmarcada en un firme racionalismo, es defendida por A. Félibien (1619-1694), el influyente secretario de la Academia de Arquitectura de París. Según Félibien, el arte, tanto en su dimensión teórica como en su vertiente práctica, puede enseñarse, ya «que se han encontrado reglas infalibles»<sup>18</sup>. El fin del arte es la *délectation*.

En el siglo xviii, y como resultado de las contribuciones psicológicas de Hobbes, Shaftesbury, Hutcheson y Locke, la atención artística se dirige de modo muy especial a los aspectos subjetivos de lo artístico. La capacidad artística, más que de unos conocimientos y hábitos adquiridos, se hace depender de los poderes de una naturaleza excepcional. La

14. *The principles of art*, 6.

15. «La deità, ch' a la scientia del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina» (*Trattato della pittura*, frag. 280).

16. *An apologie for poetrie*, Clarendon Press, Oxford 1955, p. 11.

17. Citado por M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, 41.

18. «Dans plusieurs autres arts particulièrement dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec, la peinture, l'on a trouvé des règles infailibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les savent ne deviennent pas également capables de les pratiquer» (Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris 1668, Préface).

imaginación como facultad creadora, el inconsciente como fuente originaria de inspiración y la espontaneidad y autonomía del genio adquieren total primacía en el ámbito de lo artístico y desplazan a segundo término la importancia y significación de los aspectos técnicos. Pero no sólo desde la psicología se contribuyó a este cambio, también desde la estética filosófica fueron decisivas las aportaciones, sobre todo como resultado de la filosofía estética de Kant. En las postrimerías del siglo xviii ya se muestra clara la distinción entre las *artes técnicas* o artesanales y las *bellas artes* (*les beaux arts, le belle arti, die schönen Künste*)<sup>19</sup>.

La nota de utilidad, tan estrechamente asociada a la finalidad técnica, pierde también la relevancia que tuviera durante siglos e incluso queda excluida de lo genuinamente artístico. En algunos autores, por ejemplo en Théodore Jouffroy (1796-1842, lo bello y lo útil se excluyen: «El sentimiento de lo bello excluye el de lo útil. La condición necesaria para que un objeto parezca bello es que nos parezca *inútil*, pero de ningún modo *indiferente*. Todas las ventajas de los placeres de lo bello nacen precisamente de un vicio radical, de una deficiencia oculta: la *imposibilidad de posesión*. Por eso lo bello es más noble que lo útil, y abre a la imaginación, ávida de felicidad, un campo más vasto, una esperanza más viva e indefinida. El poder ser contemplado, pero no poseído, excluye todo trabajo, toda rivalidad, toda injusticia»<sup>20</sup>.

Con anterioridad a Jouffroy, había establecido ya Kant que la satisfacción que un objeto bello nos causa, no puede estribar en la representación de su utilidad, pues, de lo contrario, la satisfacción inmediata, esencial en el juicio de la belleza, de ningún modo podría darse<sup>21</sup>. Pero Kant va aún más lejos al separar lo artístico de lo artesano. La obra de arte no sólo es captada desinteresadamente y muestra una finalidad sin fines (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), sino que el creador de la misma, el genio, no está sujeto a las reglas y normas de la *tekhne*. El genio, por naturaleza, da reglas al arte. «Genio es la *capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*»<sup>22</sup>.

Para Hegel, la obra de arte presupone el don del genio —único e insustituible— y una técnica que no se inventa, sino que se adquiere. La

19. En el siglo xix, las *bellas artes* son conocidas, simplemente, como *artes*. En Alemania, y durante bastante tiempo, *arte* y *ciencia* fueron términos casi sinónimos: *Kunst* era usado tanto en el sentido del *conocer científico* como del *hacer artístico*, y sólo a finales del siglo xvii empezó a usarse la palabra *Wissenschaft* para designar específicamente a la ciencia.

20. Citado por M. Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. V, 29s.

21. *Crítica del juicio*, Colección Austral, traducción de M. García Morente, p. 127.

22. *Ibid.*, 213.

tentación de formular reglas y establecer preceptos «está hoy abandonada, pues es evidente que no se puede hacer una obra de arte acomodándose a las reglas. Únicamente el trabajo mecánico exterior se deja subordinar a reglas. El trabajo, al obedecer a las reglas, no puede llegar más que a resultados formales, a productos caracterizados únicamente por la regularidad. Cuando conozco la regla, sólo ejerzo mi actividad puramente formal, pues toda determinación concreta está ya contenida en la regla y todo lo que podría realizar sería el producto de mi actividad formal y abstracta. Pero la actividad del espíritu no se ejerce en el vacío, según una determinación impuesta: el espíritu encuentra su determinación en sí mismo, no obedece en su trabajo más que a sí mismo. La obra de arte, al no ser un producto mecánico, no puede, pues, estar subordinada a una regla»<sup>23</sup>.

### Distinciones entre lo artístico y lo artesano

Ya hemos señalado anteriormente que las distinciones que puedan formularse entre lo artístico y lo artesano no son excluyentes. En tanto que lo artístico y lo artesano son elementos de una polaridad, se da entre ellos una relación de interdependencia. Las distinciones, pues, son más bien en cuanto al predominio de lo específicamente constitutivo de cada uno de los elementos polares.

#### 1. Distinciones por el tipo de conocimiento que presuponen

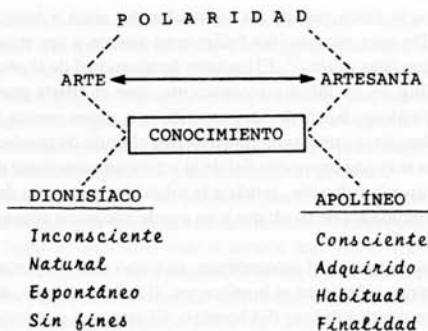
Las distinciones más significativas en cuanto al tipo de conocimiento que presuponen vienen especificadas en el esquema de la página siguiente.

La artesanía participa, en mayor o menor grado, de las características propias de lo *apolíneo*. Presupone un conocimiento racional, tal como lo entendían los antiguos griegos al referirse a la *tekhne*; es resul-

23. *Introducción a la estética*, 62. La estética marxista, en tanto que el conocimiento artístico está vinculado al *hacer* del trabajo humano, supone un retorno a las concepciones de la *tekhne*. Según Marx, «la mano no es, pues, solamente el órgano del trabajo; es también su producto. La mano del hombre ha alcanzado ese alto grado de perfección, con la que ha podido realizar los milagros de los cuadros de Rafael, de las estatuas de Thorwaldsen, de la música de Paganini, sólo a través del trabajo» (K. Marx - F. Engels, *Escritos sobre arte*, Barcelona 1909; citado por Plazaola, o.c., p. 204).



## Distinciones entre artístico y artesano



tado de la experiencia y se adquiere a lo largo de un proceso repetitivo de aprendizaje que crea *hábito*.

La adquisición del conocimiento artesano y su posterior plasmación en objetos concretos se realizan en el marco de un *saber hacer* consciente y eficiente. Más tarde, llegado a su madurez el hábito operativo, el *hacer* técnico puede alcanzar un alto grado de automatismo, en cuyo caso la atención consciente puede incluso hacerse innecesaria. En razón de estas características, la *tekhne* puede ser enseñada, ya que supone un tipo de conocimiento susceptible de ser reducido a reglas, normas y procesos operativos controlables<sup>24</sup>.

El proceso artesanal se inicia a partir de las imágenes mentales que, como modelos a imitar, son actualizadas exteriormente mediante el *hacer* técnico. El artesano, pues, sabe de antemano lo que va a realizar; su actividad no está sujeta a la incertidumbre que caracteriza, por lo general, la labor artística. En la mayoría de los casos el artista no tiene una imagen mental de lo que va a realizar: la imagen surge y se define durante el proceso mismo de la actividad artística. Aquí el elemento dionisiaco adquiere preeminencia: la razón conceptual, discursiva, lógica y operante se metamorfosea en *razón dionisiaca*. «Trátase —nos dice Maritain— de la razón intuitiva que se sitúa en las oscuras y elevadas regiones próximas al centro del alma, donde el intelecto ejercita su

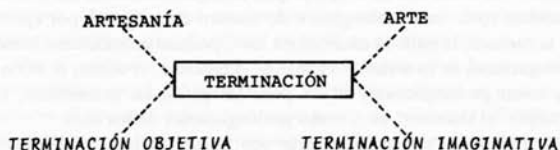
24. No siempre la *tekhne* puede ser aprehendida intelectualmente o por mera observación. En algunos casos es una realidad *escondida* que bordea lo dionisiaco. G. Lukács habla de los «secretos de la vieja técnica artesana que siguen siendo hasta hoy verdaderos secretos inimitables» (*Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, México 1965, p. 198ss).

## Distinciones entre artístico y artesano

objeto artesanal —una silla, una mesa, un vaso, etc.— viene supeditada a la finalidad a la que se la destina, a la utilidad que debe desempeñar dentro de la compleja red de intereses y ocupaciones humanas. La forma artística, por el contrario, es una forma *sin uso*; no está sujeta a condicionamiento alguno de carácter utilitario, ni responde a una necesidad humana inmediata. Es, en definitiva, una forma autónoma, fruto de la creatividad imaginativa para expresar lo artístico.

La subordinación a un fin utilitario puede hacer que la forma *con uso* adquiera distintas valoraciones estéticas: en algunos casos será más o menos bella y, en otros, más o menos fea. En el caso del avión supersónico *Concorde*, por ejemplo, la forma del mismo no se ha debido a la libre y espontánea decisión de sus diseñadores, sino que ha sido el resultado de una compleja suma de consideraciones de carácter aerodinámico, con miras a la superación de todo tipo de resistencia espacial y de la fuerza de la gravedad. Sin embargo, la forma del *Concorde*, además de su extrema funcionalidad y utilidad, es altamente bella. En otros casos, el imperativo utilitario al que debe someterse la forma *con uso* puede determinar el que ésta sea más bien fea. Recurriendo a un ejemplo de la astronáutica, podría decirse que el vehículo lunar (*Lunar roving vehicle*), de las misiones Apolo 15 y 17, responde en todas sus partes a criterios utilitarios sumamente precisos; sin embargo, es una forma *con uso* más bien fea desde una perspectiva estética.

### 3. Distinciones en cuanto a la terminación de lo artístico y lo artesano

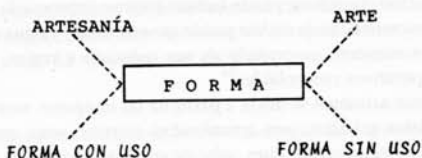


En su entidad concreta, la obra artesanal está objetivamente terminada; se inserta en el conjunto de una red de finalidades específicas y exhibe unas notas bien determinadas de operancia; es una obra acabada y por sí misma suficiente para el uso al que se la destinó. La obra de arte, sin embargo, por más que revista una apariencia objetiva concreta y delimitada, de *por sí*, en su entidad *material*, no está acabada, sino

actividad en la única raíz de las facultades del alma y conjuntamente con ellas. De esta manera, las *bellas artes* vienen a ser trascendentes respecto a las artes útiles»<sup>25</sup>. El carácter fundamental de la obra de arte, dice Schelling, es un infinito inconsciente, que el artista pone allí por impulso instintivo, fuera de su propósito y a veces contra él. Por el contrario, las obras que falsamente usurpan el título de producciones de arte, no son más que expresión fiel de la actividad consciente del artista, y sólo hablan a la reflexión, jamás a la intuición, que gusta de perderse en las profundidades de su objeto y no puede encontrar reposo más que en lo infinito<sup>26</sup>.

Lo artístico brota del inconsciente; es como una irrupción espontánea del espíritu infinito en el hombre; es, al mismo tiempo, *naturaleza*, revelación auténtica del ser del hombre. El arte está por encima de las reglas y normas de la *tekhne*, ya que la libertad del artista, semejante a la libertad divina, entraña la más alta y pura necesidad, pues el genio es autónomo, pero las reglas que él rechaza son las que prescribe una razón puramente mecánica; contra sus propias leyes no se rebela nunca.

## 2. Distinciones en cuanto a la forma



La distinción entre forma *con uso* y forma *sin uso* es de M. Milà i Fontanals. En su *Teoría estética y literaria* lo expresa así: «La belleza de un objeto como simplemente bello es una forma *sin uso*; la utilidad consiste en una forma *con uso*. La belleza termina en sí misma, nace de la armonía de los elementos que contemplamos, a diferencia de la utilidad, que consiste en la relación de un objeto a otro»<sup>27</sup>. La forma del

25. *La poesía y el arte*, 82.

26. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Aguilar, Buenos Aires 1972, p. 388s.

27. M. Milà i Fontanals, *Teoría estética y literaria*, Barcelona 1884, p. 34s. Como ejemplos de forma *con uso*, habla Milà de los pechos de un animal para amamantar a su prole, y de la figura exágona de las celdillas del panal para contener las larvas y la miel. «Debemos en efecto reconocer las ventajas del exágono que puede repetirse sin intervalos y que, como más próximo a la circunferencia, a igualdad de perímetro contiene más superficie que el triángulo o el cuadrado» (ibíd., nota).

que se prolonga imaginativamente en la mente del espectador. En tanto que lo artístico supone la polaridad de lo objetivo y lo subjetivo, la obra de arte, en su entidad concreta y física, no supone la terminación de lo artístico. Contrariamente a lo que mantenía Lessing, también las artes visuales rebasan las delimitaciones espaciales y se proyectan imaginativamente en la mente a horizontes siempre recesivos y de novedad constante. Y es que lo artístico, arrancando de la obra de arte, que es su dimensión objetiva, se prolonga subjetivamente en la mente; su *terminación* —si es que de hecho se la puede terminar— se da a nivel imaginativo. Lo artístico es inaprehensible en el tiempo e irreductible a lo meramente objetivo. ¿Podemos acaso decir que *hemos terminado de conocer* alguna de las sinfonías de Beethoven o los lienzos de Velázquez? La dimensión infinita de lo artístico, como decía Schelling, hace que la obra de arte trascienda su entidad objetiva y se proyecte dinámicamente en los espacios ilimitados de la imaginación.

#### 4. Otras distinciones entre arte y artesanía

a) *Cercanía e intermediación del útil.* Los productos de la *tekhne*, por responder a necesidades perentorias y poseer inherentemente una función pragmática, se insertan en el entorno inmediato de la actividad humana. En terminología de M. Heidegger, podría decirse que la naturaleza del útil es la de *estar a mano* (*Zuhandenheit*). El útil es el puente entre el sujeto y el mundo, el medio de nuestra interacción con el entorno. Tan cerca está de nosotros que, en algunos casos, el útil podría concebirse como una prolongación de nuestro cuerpo. Así, por ejemplo, la cuchara, la pala, la excavadora, etc., podrían considerarse como prolongaciones de la mano; los zapatos, la bicicleta, el coche, el avión, etc., como prolongaciones de los pies; las gafas, los prismáticos, el telescopio, el televisor, etc., como prolongaciones de los ojos.

El arte, por el contrario, emerge con frecuencia lejos de nuestros intereses y su presencia es sólo testimonial. La excesiva preocupación por lo cotidiano y por las *necesidades* artificiales del consumismo es causa de la creciente alienación del hombre respecto a lo genuinamente artístico.

b) *Inadvertencia del útil.* Por lo general, el útil suscita nuestra atención en el momento de su adquisición. Aquí la nota artística en el producto artesanal puede actuar como *cebo*, como estímulo de nuestra

atención. Pero una vez adquirido e inserto en nuestra compleja red de actividades, el útil parece revestirse de invisibilidad; parece como si formara parte de su naturaleza el pasar desapercibido. En realidad, nos percatamos de la presencia del útil cuando, por avería o desgaste, deja de desempeñar sus funciones. Nos damos cuenta del reloj, la pluma, la máquina de afeitar, etc., cuando se estropean. A la inadvertencia respecto al utensilio se contraponen la atención que lo artístico demanda. La esencia de la obra de arte, afirma Morawski, es el ser contemplada. El útil se pierde en la tupida red de nuestras preocupaciones; en el arte somos nosotros quienes *podemos perdernos* y llegar a vivir nuestras vidas, aunque sólo sea por unos instantes fugaces, en la forma artística. La atención que despierta lo artístico, una vez ha empezado a revelarnos sus secretos, nos lleva cautivos a la forma bella. Este aspecto de *proyección humana en lo artístico* ha sido estudiado de modo especial por la estética de la *endopatía* (*Einfühlung*) y por Berenson, Sartre y otros pensadores contemporáneos.

c) *Anonimato y pluralidad del útil*. Los productos artesanales, al ser sustituida la *herramienta* por la *máquina*, exhiben una triste nota de impersonalidad. En el pasado, la actividad del artifice, si bien recogía y continuaba un *saber hacer* tradicional —y en este aspecto era una «obra colectiva» de generaciones—, en tanto que el artesano intervenía directamente en el proceso de producción del útil y podía, por ende, modificar de algún modo el resultado definitivo, podía aún aflorar la nota individual y personal. En el artesanado industrial, por el contrario, la máquina y la labor de equipo hacen prácticamente imposible la expresión personal. A lo sumo el artesanado industrial reflejará un *estilo colectivo*, algo así como un *común denominador* de experiencias y conocimientos de una pluralidad de artífices mecanizados.

Por el contrario, la obra de arte, si bien expresa y se hace eco de la problemática social del tiempo y de la cultura histórica en que estaba inmerso el artista —como bien supo poner de relieve H. Wölfflin—, muestra siempre las notas personales, propias y específicas de su creador; es una obra *individual y personal*. Incluso Rubens, que se sirvió de tantos colaboradores en la producción de muchas de sus obras, supo encauzar de tal manera la labor de éstos que la obra final resultaba siempre desbordante expresión de la individualidad creadora del gran artista flamenco<sup>28</sup>.

28. Aunque es cierto que Rubens era un trabajador infatigable y pintaba con rapidez poco común,

d) *Caducidad y temporalidad del útil*. Los artefactos del artesano industrial están más expuestos a la obsolescencia y la caducidad. La operancia del útil es muy limitada y su vigencia temporal muy corta. En la *ideación* misma, y por exigencias del dinamismo consumista, se establece ya de antemano la duración del útil. El útil es, en definitiva, un producto perecedero; su presencia en los museos de la ciencia y de la técnica se inscribe en la cadena histórica del progreso como un eslabón ya superado, y que sólo tiene ya interés por la natural curiosidad que despierta todo lo humano. No ocurre esto con la auténtica obra de arte, la cual permanece incólume al paso de los años y firme en su inmutable actualidad. El arte genuino aspira a ser eterno.

### La *tekhne* en el arte

Ya hemos dicho que las distinciones entre arte y artesanía no son excluyentes<sup>29</sup>. De hecho, no hay genuina obra de arte que no contenga

---

la considerable producción del artista ha planteado la cuestión de cuánto haya de autógrafo en sus cuadros. La primera impresión que produce Rubens, escribía Eugenio d'Ors, «es la del exceso cuantitativo. ¡Demasiado Rubens, demasiado Rubens! ¡Demasiados paquetes de carne rubicunda distribuida por todos los museos de Europa! Llega a ser grotesca la seguridad del turista, cuando, al llegar a cualquier nueva morada del arte, sabe que allí se encontrará infaliblemente una sala donde, por un módico estipendio —gratis, si es domingo o jueves—, la primera señora Rubens o la segunda señora Rubens le mostrarán complacientes una aventajada anatomía» (*El Valle de Josafat*, Colección Austral, p. 20).

J. Pijoán comenta: «Rubens no escondió nunca que se valía de colaboradores. Uno de ellos fue Van Dyck. Snyders pintaba los animales; Wildens, los paisajes. He aquí una anécdota que explica todo: Un canónigo de Malinas encargó a Rubens una santa cena. El maestro hizo un dibujo y envió a un discípulo a esbozar la tela. La pintura avanzaba, y el canónigo, impaciente, se quejó diciendo que lo que quería era una obra de Rubens y no de un aprendiz. Rubens contestó: "Procedo siempre de este modo; hago un croquis y dejo a mis discípulos el trabajo de empezar la pintura, hasta a veces de acabarla, según mis principios; después yo la retoco, imprimiéndole mi personalidad (*cachet*). Iré a Malinas y vuestro mal humor desaparecerá". Tal era la importancia que se concedía a la colaboración en las obras de Rubens, que se creyó que no podía hacerlas él solo. Para convencer pintó varias cacerías y paisajes sin colaboración. Aunque consta que Rubens trabajaba velozmente, no se podría explicar la cantidad de obras que produjo sin tener aprendices de genio que prepararan y hasta acabaran algunas de sus pinturas, enteramente identificados con el maestro» (*Summa artis*, Espasa-Calpe, XV, 299).

29. R.G. Collingwood acentúa de modo muy especial la oposición entre arte y *tekhne*. El arte inauténtico es una forma de *tekhne*: es una construcción literaria, musical o plástica, realizada de manera consciente y controlada con miras a suscitar en el público determinados estados anímicos. Este falso arte adquiere especial relieve en lo que Collingwood denomina *arte de diversión* (*art as amusement*), que consiste en una elaborada técnica de suscitación de sentimientos que, en la mayoría de los casos, además de ejercer un efecto negativo sobre el público, suponen una huida de los compromisos y obligaciones de la vida real. Este tipo de *arte* es considerado como verdadero arte en nuestro tiempo, y ni el mismo Bernard Shaw se libró de esta falsa concepción técnica del arte. Por otro lado, la *magia* —más que pseudociencia— es una técnica de suscitación de sentimientos. Las prácticas mágicas presuponen una *tekhne*, ya que son medio para el logro de un fin preconcebido: la suscitación de ciertos

un elemento importante de *tekhne*<sup>30</sup>. En tanto que la *tekhne* es un aspecto de lo apolíneo, no puede estar ausente de la obra de arte. Los grandes genios, además de demostrar portentosas dotes naturales, se han distinguido también por el dominio de una elaborada técnica en la plasmación de sus creaciones. El logro de esa *tekhne* ha supuesto un período de aprendizaje, la adquisición de unos hábitos operativos e incluso la ejercitación de pruebas y experimentaciones propias de las ciencias empíricas. Morawski se refiere a lo técnico como «el tercer atributo del arte»<sup>31</sup>.

La eficiencia en el *saber hacer* de los artistas ha exigido una férrea disciplina y un esfuerzo perseverante; de ello hay abundantes referencias testimoniales en la biografía de los grandes maestros. Velázquez pasó más de cinco años de aprendizaje bajo la dirección de Francisco Pacheco. En el taller de Dominico Ghirlandaio, y durante un período de tres años, Miguel Ángel aprendió los rudimentos del arte pictórico; más tarde, y por cuenta propia, estudiaría a los grandes maestros del pasado, sobre todo a Giotto, Masaccio, Donatello y el legado clásico de la colección de los Medici. Fue en el estudio de Andrea del Verrocchio donde Leonardo da Vinci adquirió una sólida formación técnica en las artes plásticas. Rafael, por su parte, se inició en el arte pictórico bajo la dirección y enseñanza de Pietro Perugino. Alberto Dureró, uno de los artistas que en mayor grado logró conjugar el talento con la técnica, adquirió los conocimientos básicos del saber hacer pictórico y de las técnicas del grabado en el taller de Michel Wolgemut, el gran maestro de Nuremberg, y ampliaría más tarde sus conocimientos en Italia, estudiando y copiando directamente las obras de los grandes pintores italia-

---

sentimientos y estados de ánimo que se consideran positivos para el logro de determinados fines prácticos. El proceso es exactamente todo lo contrario al de la *catharsis*. En las actividades catárticas se busca la liberación de ciertas cargas emotivas que se consideran perjudiciales para un normal desempeño de las actividades de cada día. En el caso de la magia, no hay liberación de emociones, sino captación de determinados estados emotivos que redundan en beneficio de las actividades prácticas. Para Collingwood, el arte no es actividad técnica sino *creatividad expresiva* (véase *The principles of art*, 19, 58-63, 67, 69).

30. Según P. Francastel, «para que haya creación verdadera, nuevo lenguaje plástico, hace falta un progreso simultáneo del pensamiento y de la técnica» (*Sociología del arte*, Alianza, Madrid 1981, p. 161).

31. *Fundamentos de estética*, 131. «Insisto en que, de todas las condiciones que me parecen necesarias para alcanzar el *status* artístico, ninguna es suficiente por sí misma. El objeto de arte presenta un todo coherente, en cierto modo *autosuficiente*; se compone de una compacta armonía expresiva de *cualidades formales*, y de *significados simbólicos* transmitidos eidéticamente; es un *artefacto* producido por la aplicación de pericias que deben adquirirse y disciplinarse; y es la obra de un *individuo determinado*, cuyos rasgos cosificados la impregnan en mayor o menor medida. Estos aspectos operan en conjunción, son un *ensemble* de propiedades complementarias dotadas de valor» (ibid., 103).

nos. Éstos son unos cuantos ejemplos de los muchos que podrían mencionarse.

Las expresiones del talento creativo requieren y exigen los cauces técnicos de plasmación. La *tekhne* artística se adquiere a través de una enseñanza, y unos procesos de aprendizaje en modo alguno ajenos a la copia perseverante de las grandes obras de arte. En uno de sus discursos, Joshua Reynolds decía a sus alumnos: «Cuanto mayor sea vuestro conocimiento de las obras sobresalientes tanto mayor será vuestra capacidad inventiva y, por paradójico que ello pueda parecer, tanto más originales serán vuestros proyectos»<sup>32</sup>.

La técnica es el complemento indispensable y esencial del genio. Al pintor florentino Cennino Cennini (1370-1440) no se le recuerda por sus obras —que se han perdido—, sino por haber escrito *Il libro dell'arte* (1437), que constituye la fuente más pródiga e importante para conocer los métodos y técnicas del arte medieval, incluido el de la *témpera*. Para Cennini, la pintura era imaginación, destreza de la mano y habilidad cromática. En una de sus cartas a Theo, escribe Vincent Van Gogh: «Estoy completamente preocupado con las leyes de los colores. ¡Ah, si nos las hubieran enseñado en nuestra juventud! Pero éste es el caso de la mayoría de la gente, que por una especie de fatalidad y durante largo tiempo, debe por sí misma descubrir la luz»<sup>33</sup>.

Las repetidas referencias a la *espontánea* plasmación de las creaciones del genio, han sido interpretadas a veces como prueba de que en la misma genialidad se contiene ya la técnica del *saber hacer* del artista. Esta creencia es errónea: las realizaciones *rápidas* —no tan frecuentes como por lo general se cree— presuponen ya unos conocimientos técnicos previamente adquiridos que, como resultado de un proceso más o menos largo de aprendizaje, han llegado a convertirse en hábito espontáneo y fácil. Escribe Hauser que «la espontaneidad no produce, por sí misma, nada comunicable y aprehensible. Una obra de arte que constara únicamente de elementos originales y creativos, sería simplemente incomprendible». La obra de arte se da por mediación de una técnica y mediante unos procesos de racionalización<sup>34</sup>.

Por otro lado, en la mayoría de los casos, los llamados momentos de *feliz inspiración* tampoco deben interpretarse como manifestación súbita, sin previa gestación creativa, de una forma y un contenido artísticos.

32. Citado por H. Heinz Holz en *De la obra de arte a la mercancía*, p. 64.

33. *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona 1977, p. 157 (4 de noviembre de 1885).

34. A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, Munich 1958, 407ss.



Por lo general, la llamada *inspiración* marca el punto cumbre de un largo proceso de incubación de la obra en la imaginación del artista.

Los estudios y esbozos previos con los que el artista prepara y elabora la obra final son elocuente testimonio del protagonismo de lo apolíneo en todo el proceso de plasmación y ultimación de la obra de arte. También sobre este particular son muchos y variados los ejemplos que nos brinda la historia del arte. Concretamente en la esfera del desnudo artístico, se juzgó imprescindible, desde antiguo, el estudio del cuerpo humano para el logro de unas plasmaciones esculturales y pictóricas satisfactorias. Durante el renacimiento se acentuó aún más la importancia de las técnicas del desnudo artístico. Dice Vasari que Antonio Pollaiuolo era un maestro innovador en su tratamiento del desnudo y que, a fin de lograr una plena técnica anatómica, «disecaba muchos cadáveres para examinar su anatomía, siendo el primero en mostrar cómo han de buscarse los músculos, si han de ocupar su lugar adecuado en la representación de la figura»<sup>35</sup>.

El neoclásico David fue maestro consumado en la técnica anatómica y en el dominio de la forma corporal. Para la representación de algunas de las figuras de su lienzo *El rapto de las sabinas* (1799) se atuvo a una laboriosa técnica anatómica: así, para plasmar el cuerpo de Tacio, el personaje del lado izquierdo del lienzo, dibujó primero con minuciosa precisión su esqueleto, seguidamente lo revistió de músculos y carne y, finalmente —en el estudio previo de 1795—, lo cubrió de ropas y de atuendo guerrero.

Evidentemente, la preocupación excesiva por la dimensión técnica en el arte puede conducir a un frío academicismo, a una intelectualización de lo artístico, e incluso a una concepción científica del arte, como llegó a suceder con el neopresionismo de Seurat, Signac, M. Luce y a veces también en el mismo Pissarro. En Seurat —recuérdese su célebre obra *Un domingo por la tarde en la Grande-Jatte*— descubrimos un intento positivista de racionalizar la experiencia y convertir la pintura en obra de laboratorio. En sus obras buscaba Seurat una simplificación de las formas de la naturaleza según simples siluetas geométricas, que luego agrupaba en composiciones que plasmaba sobre el lienzo siguiendo

35. Citado por K. Clark en *El desnudo*, 188. Según el gran crítico inglés. Pollaiuolo ha de ser considerado «como uno de los dos o tres principales maestros del desnudo en acción, y una de las fuerzas generadoras en la historia del arte europeo, cuya importancia ha sido subestimada debido en parte a los accidentes del tiempo, y en parte, quizá, a su nombre aparentemente difícil de pronunciar. La auténtica posición de Pollaiuolo fue reconocida en su propio tiempo y durante el medio siglo siguiente» (ibid., 188).

do la técnica divisionista del puntillismo. Esta técnica, creía Seurat, se basaba en las concepciones ópticas del tiempo y en los procedimientos «puntillistas» del grabado de imprenta. El intento *divisionista* postimpresionista no fue más que esto: un intento. Puso una vez más de relieve la importancia de lo técnico en el arte, pero al mismo tiempo demostró la imposibilidad de hacer arte supeditando la intuición creadora a los dictados supremos de un científicismo foráneo de laboratorio.

Por descontado, lo contrario también es cierto: el menosprecio y la marginación de los aspectos técnicos necesariamente han de redundar en detrimento de lo genuinamente artístico<sup>36</sup>. Éste es el gran peligro que acecha al expresionismo y a las tendencias que abogan por un «automatismo inconsciente» en el arte. De hecho, los manifiestos que contra la *tekhne* esgrimen algunos *ismos* contemporáneos son más teóricos que reales. Según Maritain, «el surrealismo miente cuando pretende sencillamente romper con la razón en el terreno del arte propiamente dicho, o de la *tekhne* en el sentido platónico. En realidad, los pintores surrealistas son dueños de un arte extremadamente diestro, conocen muy bien todos los ardidés y fórmulas de la técnica»<sup>37</sup>.

Pintar un cuadro, decía Degas, «es algo que requiere tanta astucia, bellaquería y depravación como perpetrar un crimen»<sup>38</sup>. Las preceptivas literarias, mantenía Baudelaire, no son fruto de una arbitrariedad tiránica, sino que constituyen normas «exigidas por la misma organización espiritual del hombre» y sin las cuales no se puede manifestar la originalidad del artista<sup>39</sup>.

### **Bauhaus: La artesanía industrializada**

Más que una escuela de arquitectura, el *Bauhaus* fue un centro de nuevas concepciones y realizaciones de diseño artístico y de artesanía industrial<sup>40</sup>. Si bien con el *Bauhaus* se asocian nombres tan importantes

36. «The artist who is not artist enough, who has too many irrepressible talents and too little technical skill, is sure to float in the region of the indeterminate. He sketches and never paints; he hints and never expresses; he stimulates and never informs» (G. Santayana, *The sense of beauty*, p. 102).

37. *La poesía y el arte*, 107. Incluso el *dadaísmo* a pesar de toda su fobia por el academicismo tradicional, con sus *innovaciones* radicales de «creatividad artística» contribuyó positivamente a la incorporación de nuevas técnicas en las artes.

38. Citado por E. Charles en *Renaissance de l'art français*; cfr. J. Maritain, o.c., p. 83.

39. *L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix (de L'art romantique)*, Calmann-Lévy, París 1885, p. 13.

40. El término *Bauhaus* —casa de la construcción— es resultado de la división e inversión de *Hausbau* —construcción de una casa—. El *Bauhaus* fue fundado por el arquitecto Walter Gropius

como los de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Láslo Moholy-Nagy, L. Mies van der Rohe y otros, la filosofía artística y la didáctica de la escuela se debió a Walter Gropius, su fundador. Gropius replantea la problemática del arte y la artesanía a la luz de las decisivas aportaciones técnicas e industriales de nuestro siglo y en el contexto general de las nuevas tendencias socioeconómicas de la cultura contemporánea.

Según Gropius, el artesanado está condenado a desaparecer, y la industria está llamada a llenar su vacío. La sustitución de lo artesanal por lo industrial, más que una eliminación, ha de ser una asimilación: la industria debe incorporar y hacer suyos los aspectos positivos de lo artesanal. Quizá sería mejor decir que el artesanado debe progresar en la industria; la *herramienta* artesanal ha de ser sustituida por la *máquina* industrial. Cree Gropius que en el marco de las exigencias sociales y culturales de la época moderna, la industria —propiamente organizada— está llamada a proporcionar el tipo de *arte* que los nuevos tiempos exigen. Este *arte* no consistirá en una mera multiplicación de los productos artesanales tradicionales, sino que se caracterizará por elementos nuevos surgidos por la *ideación* que impone la misma producción industrial en serie. Este nuevo estilo (*Maschinenstil*) exhibirá la más completa identificación de *forma, función y uso* dentro de la compleja red de conexiones en que se inserta la existencia humana. Se trata, pues, de un arte que, aunque producido por la máquina, se amoldará a las exigencias de la existencia humana. En este aspecto, lo que Gropius pretende es la *humanización* de la máquina<sup>41</sup>.

Gropius y el *Bauhaus* en general acusaron el impacto de la estética de J. Ruskin y de la filosofía artística de las *Arts and crafts* de W. Morris, introducidos en Alemania por el *Deutsche Werkbund*. En la primera asamblea anual del *Werkbund*, sus componentes se propusieron, como reto decisivo, un uso correcto de la máquina y una utilización eficiente

---

(1883-1969) en 1919, en Weimar. En 1925 la escuela se trasladó a Dessau, en los edificios diseñados por el propio Gropius. En 1933, después de unos meses de actividad en Berlín, su última ubicación, la escuela fue clausurada por el régimen hitleriano. Tras una corta estancia en Inglaterra, donde en colaboración con M. Fry construyó el *Village College*, Impington (Cambridgeshire), Walter Gropius emigró a los Estados Unidos, donde fue profesor de Harvard. Entre sus edificios más importantes cabe destacar el *Harvard Graduate Center*, la Embajada de los Estados Unidos en Atenas y la Universidad de Bagdad.

41. En el *Manifiesto* de 1919, los líderes del *Bauhaus* declaraban: «Todos nosotros, arquitectos, escultores y pintores, debemos volver al oficio. El arte no es una profesión; no hay ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano... Formamos una nueva comunidad de artífices, sin que exista distinción de clase entre artesanos y artistas. Juntos concebimos y creamos el edificio del futuro, que hermanará a la arquitectura, la escultura y la pintura.»

de las nuevas técnicas industriales. El *Bauhaus* se mueve también en esta dirección y busca la armonía de lo artístico con lo tecnológico y lo social.

La producción industrial por medio de la máquina no permite ninguna modificación una vez iniciado el proceso de fabricación. En consecuencia, la máquina exige una *ideación* previa definitiva, ya que su función es multiplicar lo que se le impone. La ultimación completa de la *ideación* cobra decisiva importancia y es labor de un equipo de expertos. La máquina demanda un conocimiento preciso y una *ideación* racional estricta. La inspiración de la musa o la espontaneidad del genio no tienen aquí cabida: el *Bauhaus* ha optado por un rígido racionalismo en todos los esquemas de ideación. La forma que impondrá la máquina, así como los materiales a utilizar, han sido previamente estudiados y decididos con meticulosa y calculada precisión.

La obra de la artesanía industrial se hace realidad por los imperativos prácticos de la existencia humana. En consecuencia, el arte auténtico es el arte útil. Los artistas de la nueva escuela encauzan las necesidades de la sociedad y, a través de las formas útiles que produce la máquina, proporcionan una respuesta práctica. Gropius estaba convencido de que todo *diseño*, ya fuera de una silla, una casa o una ciudad, venía condicionado por los problemas y necesidades de la misma sociedad y por los materiales y métodos tecnológicos del tiempo. Hasta su concepción del *espacio* tenía una connotación social. En *sí mismo* el espacio no es nada; empieza a existir, a delimitarse y a tomar forma cuando se lo considera como dimensión virtual de la *actuación proyectada* del grupo social. Proyectar el espacio significa proyectar la existencia, y viceversa. No hay ninguna existencia consciente que no esté proyectada de alguna manera. Toda la obra de Gropius se resuelve, de esta forma, en la definición de una metodología del proyectismo. A escala urbana (barrios de Karlsruhe y de Berlín), a escala de edificio (escuelas, casas de pisos y unifamiliares, chalés) y a escala de diseño industrial (la carrocería del coche Adler). Puesto que la existencia que se proyecta es existencia social, también el proyectismo debe ser una actividad social, de grupo, interdisciplinar; es una garantía de la seriedad del trabajo, pero también de su entraña democrática<sup>42</sup>.

La arquitectura viene a ser el punto en que inciden todas las expe-

---

42. G. C. Argan, *El arte moderno*, Fernando Torres, Valencia 1967, vol. 2, p. 337.

riencias, investigaciones y estudios del *Bauhaus*<sup>43</sup>. La unidad básica de la arquitectura es la forma típica *estandarizada*: el *elemento prefabricado*. Preocupación constante en los planteamientos del *Bauhaus* eran el diseño y la combinación de «unidades formales típicas» (*Einzel-Raumkörper*), en relación con la problemática y los fines sociales. En este contexto, el elemento prefabricado constituía una respuesta, ya que en él se concentran, armónicamente, la ideación, la técnica y la materia con la función social. Gracias a la unidad prefabricada, la arquitectura deviene *urbanismo* y asume una parte activa en la problemática socio-económica de una comunidad.

La *tekhne* suponía, ya en sus raíces históricas griegas, cierta despersonalización del artífice, en tanto que éste encarnaba una tradición artesanal de siglos. Durante la edad media, el *hacer* del artesano se escondía en el anonimato del trabajo en grupo. Según W. Morris este anonimato no implicaba una negación de la valía individual del artífice, sino que ponía de relieve la realidad de una *pluralidad asociada de artistas*; por aquel tiempo «todos los artesanos eran artistas»<sup>44</sup>. W. Gropius se hace eco de esta concepción asociada del trabajo artístico al estructurar la filosofía *ideativa y productiva* del *Bauhaus* sobre el principio de la cooperación. Para recuperar de nuevo el espíritu de la autenticidad artística del pasado, los artífices habían de renunciar a todo individualismo y protagonismo egoísta y aceptar gozosamente el trabajo colectivo. Y es que el arte, por las implicaciones sociológicas que le son inherentes, es trabajo de grupo. Los proyectos y realizaciones del *Bauhaus* eran fruto de la actividad colectiva; profesores y alumnos, en franco y abierto diálogo, y en el marco de una vida comunitaria, encauzaban sus conocimientos y experiencias para el logro de una meta artesanal común.

---

43. La preeminencia de lo arquitectónico es más bien genérica, ya que en el marco de la arquitectura el *Bauhaus* revolucionó un buen número de artesanías. Así, por ejemplo, el mueble metálico vino a remplazar la pesantez estática y maciza del mueble de madera tradicional, exhibiendo, como nota esencial de diseño, su pura funcionalidad al servicio del hombre. Las lámparas de mesa y la iluminación en general, así como toda una abundante colección de objetos de uso frecuente, fueron diseñados y fabricados con miras a lo funcional y con los materiales de la nueva tecnología —acero cromado, aluminio, níquel, etc.— En el campo de la tipografía, los caracteres gráficos fueron diseñados en función de la *lectura*, como instrumento del lector. En el estilo publicitario lo que se pretendía era conseguir un impacto inmediato con el *poster o spot* y un eco prolongado en la memoria del ajetreado individuo de la gran urbe.

44. «Time was when the mystery and wonder of handicrafts were well acknowledged by the world, when imagination and fancy mingled with all things made by man; and in those days all handicraftsmen were artist, as we should now call them» (*The lesser arts*, en *Selected writings and designs*, Penguin, 1977, p. 89).

El carácter colectivo que se otorga a la actividad artesanal confiere al *Bauhaus* una *receptividad* ecuménica: cubismo, futurismo, suprematismo, expresionismo, neoplasticismo, etc., hallan eco en todos sus planteamientos y proyectos. La misma arquitectura pierde su individualidad y se convierte en *urbanismo*.

Sin duda alguna el *Bauhaus*, como movimiento didáctico de las nuevas tecnologías aplicadas al arte, ha abierto nuevos derroteros a la artesanía industrializada; pero, en la medida en que ha identificado arte y *tekhne*, ha contribuido a la pérdida del sentido peculiar, creador e individual de lo artístico en la cultura de hoy. El mismo Gropius llegó a percatarse de esto y en su última etapa —la americana— empezó a hablar del *carácter intuitivo* del arte y de la necesidad de controlar artísticamente la técnica —pues, si no, se caería en la esclavitud de la máquina—. El artista, dijo, «había de insuflar un alma en el producto muerto de la máquina» («to breathe a soul into the dead product of the machine»).