

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Facultad de Filosofía y Letras

Licenciatura en Filosofía

Sobre la artesanía: análisis de la artesanía en la experiencia estética de la vida cotidiana

TESIS

Para obtener el grado de:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

Presenta:

PAMELA SERRANO FLORES

Directora de tesis:

DRA. VIRIDIANA PÉREZ GÓMEZ

Asesores de tesis:

MTRO. JORGE DÍAZ GALLARDO

DRA. MAYRA TERESA SARA HUERTA PAREDES

PUEBLA, PUE. ABRIL 2026

AGRADECIMIENTOS

El problema de la sensibilidad y la pregunta por el arte, se convirtieron en dos grandes problemas en mi vida. Por estas nuevas preocupaciones, agradezco a la Dra. Viridiana Pérez-Gómez. El agradecimiento en este caso es triple: primero, por haberme demostrado que la Estética es un área de la filosofía que guarda una infinidad de problemas que pueden ir más allá de la teoría del arte y la filosofía del arte; luego, por haber dicho las palabras precisas cuando alguna vez le planteé la problemática de la dicotomía entre arte y artesanía; y finalmente, por haberme dirigido en el larguísimo proceso que ha supuesto la escritura de esta tesis.

En segundo lugar, agradezco a mi hermana Rebeca. Porque su excelente trabajo en marroquinería ha sido el motivo de escritura de esta tesis. En este sentido, esta indagación en torno a la artesanía no es más que un esfuerzo de comprensión de su actividad, de su trabajo, por medio de la mía, de mi trabajo. También agradezco a mi padre, por su gran apoyo en este largo y arduo proceso.

Finalmente, me parece apropiado agradecer a aquellas personas cuyas obras me han permitido articular esta tesis: los filósofos Larry Shiner, Yuriko Saito, Martin Heidegger, Hannah Arendt[1] y Viridiana Pérez-Gómez; así como a los músicos: Hozier, Laufey y Doh Kyungsoo.

[1] Teórica política, como ella hubiera preferido.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS **2**

INTRODUCCIÓN **5**

CAPÍTULO 1. ANTES DEL ARTE EXISTIERON LAS ARTES **7**

1.1 UNA BREVE HISTORIA DE LAS ARTES 7
1.1.1 Prehistoria 7
1.1.1.1 La imitación: el problema de la mímesis (μίμησις) 8
1.1.2 Antigüedad clásica 12
1.1.2.1 La τέχνη: la controversia acerca del nombre 14
1.1.3 Edad Media 16
1.1.3.1 Las artes liberales y la problemática en torno a las artes serviles 18
1.1.4 Edad moderna 23
1.1.4.1 Renacimiento 23
1.1.4.2 Romanticismo 24
1.1.4.3 El nacimiento de la Estética, y el principio de nuestro problema. 25
1.2 EL ARTE EN EL SIGLO XX 27
1.2.1 El origen de la obra de arte 28
1.2.1.1 Del arte a la obra, y de la obra a la cosa 28
1.2.1.2 De la cosa a la obra 29
1.2.1.3 De la obra a la verdad 33
1.2.1.4 De la verdad al arte 36

CAPÍTULO 2. DESPUÉS DEL ARTE HAY ARTESANÍA **43**

2.1 UN BREVE ANÁLISIS EN TÉRMINOS DE HISTORIA 43
2.1.1 Prehistoria 43
2.1.1.1 Artesanía, craft y folk art 45
2.1.2 Antigüedad clásica 49
2.1.2.1 Artes… ¿menores, serviles o mecánicas? 50
2.1.3 Edad Media 54
2.1.3.1 El folklore 56
2.1.4 Edad moderna 58
2.1.4.1 La dicotomía entre arte culto y arte popular 60
2.1.5 El siglo XX: el Mundo moderno 68
2.1.5.1 La exacerbación de la dicotomía arte vs. Artesanía: lo kitsch 69
2.2 LA ARTESANÍA DESPUÉS DEL SIGLO XX 72
2.2.1 La aparición de la artesanía 73
2.2.1.1 Del origen de la obra de arte a la condición humana 73
2.2.1.2 De la artesanía al utensilio 79
2.2.1.3 Del utensilio a lo industrial 83
2.2.1.4 De lo industrial a la artesanía 87

CAPÍTULO 3. LA ARTESANÍA EN NUESTRO MUNDO MODERNO **93**

3.1 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA 93
3.1.1 La estética y el arte 93
3.1.1.1 La estética y las Bellas artes 98
3.1.2 Una ampliación de la estética 101

3.1.2.1 El descuido de la estética en la vida cotidiana 101
3.2 LA ARTESANÍA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA VIDA COTIDIANA 107
3.2.1 Nuestras vidas cotidianas *108*
3.2.1.1 La estética de la vida cotidiana 108
3.2.1.2 Lo cotidiano desde la cotidianidad 112
3.2.2 Nuestro Mundo en común *114*
3.2.2.1 El carácter de cosa del mundo: El Artificio humano 115
3.2.2.2 La experiencia estética de la artesanía en la vida cotidiana 117
CONCLUSIONES **120**
CONSIDERACIONES FINALES 123
REFERENCIAS **125**

INTRODUCCIÓN

Sobre el arte se han dicho un sinfín de cosas, sobre la artesanía, no tantas. Parece ser una creencia recurrente hablar de arte asimilando la Teoría de arte con la Filosofía del arte, y ambas, a su vez, con la Estética. De este modo, se puede creer que hablar de Estética necesariamente implica hablar de arte, y viceversa. La Estética, considerada como Teoría del arte o Filosofía del arte, se supone el reino del arte. Sin embargo, estos modelos, mayormente impulsados por las estéticas angloamericanas[2], han reducido el campo de la estética al punto en que el propio arte es presentado apartado de la vida.[3] La reducción del campo de la Estética al arte ha promovido serios problemas al interior de las indagaciones en torno al mismo, sin embargo, hay otros dos elementos que han sido afectados: la artesanía y la vida cotidiana.

El replanteamiento del campo de la Estética por fuera del arte nos conducirá, en el primer capítulo, a la propia pregunta por el arte: ¿De qué hablamos cuando hablamos de arte? La pregunta será abordada a partir del cuándo del arte, suscribiendo a la lectura en clave histórica que el filósofo estadounidense Larry Shiner hace sobre el arte, en *La invención del arte. Una historia cultural*, partiendo de una de sus tesis centrales: antes de la Modernidad no existía el Arte sino las artes. Después de haber revisado en clave histórica la pregunta por el arte, desde la prehistoria hasta la modernidad, analizaremos el abordaje que el filósofo alemán Martin Heidegger hace acerca de la obra de arte, en *El origen de la obra de arte*.

La revisión en clave histórica del arte, como parte de una historia cultural, así como el análisis de la obra heideggeriana nos permitirán vislumbrar dos cosas: que [1] en el pasado no existía el Arte sino Las artes, dentro de las cuales estaba comprendida la artesanía, y, que [2] el arte y la artesanía están separadas. Partiendo de la separación del arte y la artesanía plantearemos, en el segundo capítulo, la primera pregunta por la artesanía: ¿De qué hablamos

[2] Como indica la filósofa Yuriko Saito cuando, al hablar sobre la Estética de la cotidianidad dice: "Thus, the perception that everyday aesthetics is a newly emerging field needs to be understood as a specific response to twentieth-century Anglo-American aesthetics, which is almost exclusively focused on issues related to fine arts." (Saito, 2017, p.1), es decir, la tradición estética angloamericana se ha centrado casi exclusivamente en los asuntos relacionados con el arte. Para todos los textos en inglés que no cuentan con una traducción oficial al español la traducción correrá por mi cuenta, salvo en los casos que se indique lo contrario.

[3] Como plantea el filósofo John Dewey, quien, como indica el filósofo Jean Marie Schaeffer: "Lejos de estar unido a la vida, el arte, debido a las maneras en que lo usamos, estaría separado de ella" (2018, p.20).

cuando hablamos de artesanía? Nos aproximaremos a esta pregunta, aún sostenidos por el enfoque de Shiner, a partir de un análisis en términos de historia de los elementos más recurrentes en las discusiones acerca de la artesanía. Tras la revisión de la primera pregunta por la artesanía por medio del análisis en términos de historia, desde la prehistoria hasta el Mundo moderno[4], replantearemos la pregunta siguiendo el impulso heideggeriano del volver a preguntar. A través del método heideggeriano desplegado en *El origen de la obra de arte*, el círculo hermenéutico, y el método arendtiano, el análisis en términos de historia y el modelo de comprensión, nos aproximaremos lo máximo posible a la segunda pregunta por la artesanía que emergerá del replanteamiento de la primera: ¿Qué es la artesanía en cuanto a modo de ser de la producción humana?

El análisis en términos de historia de los elementos más recurrentes en las indagaciones en torno a la artesanía, así como la aplicación del modelo del círculo hermenéutico heideggeriano apoyado por el modelo arendtiano del análisis en términos de historia y del modelo de comprensión nos permitirá comprender: [a] en la actualidad la artesanía es uno de los pocos objetos de uso, y por lo tanto [b] es uno de los pocos objetos que nos posibilitan la edificación del Artificio humano, es decir, la artesanía mantiene abierta la posibilidad de un Mundo en común. Partiendo de la comprensión de la artesanía como un objeto de uso superviviente en el mundo de consumidores, de la sociedad de masas, en el tercer capítulo emprenderemos el camino de la artesanía como sostén del Artificio humano hacia la artesanía como garante de la Vida cotidiana. Para conseguir realizar este paso, del Mundo en común a la Vida cotidiana, nos apoyaremos en la posibilidad de los esfuerzos de replantear la experiencia estética, y con ella la propia Estética, por fuera del dominio del arte a través de las propuestas del filósofo estadounidense John Dewey y de la filósofa japonesa Yuriko Saito. Y finalmente, presentaremos cómo se articula la experiencia estética de la artesanía en la vida cotidiana con la posibilidad sostenida por la artesanía de instaurar un Mundo en común.

[4] A lo largo de nuestra indagación iremos introduciendo conceptos y planteamientos de la teórica política (y filósofa), Hannah Arendt, como lo son “Mundo moderno”, “mundo en común”, o “artificio humano”.

CAPÍTULO 1. ANTES DEL ARTE EXISTIERON LAS ARTES

"¿De qué hablamos cuando hablamos de arte?" es la pregunta que nos asalta mientras leemos *La invención del arte. Una historia cultural* (2023) del filósofo estadounidense Shiner, quien—como ya el título nos deja adivinar—propone un enfoque nuevo respecto al arte, no preguntando por el qué sino por el cuándo. De este modo, nosotros nos sumergiremos en la búsqueda inaugurada por Shiner del cuándo, partiendo desde la *Prehistoria* hasta el *Arte del siglo XX*. Las categorías usadas para cada periodo antes que seguir una rigurosa clasificación persiguen el objetivo de brindar una visión panorámica del problema central al que nos enfrentaremos en los capítulos sucesivos. Este es el mismo objetivo de los temas que abordaremos más detenidamente, más que análisis concienzudos que busquen dar la última palabra deben ser vistos como las piezas iniciales que nos conducirán al armado del rompecabezas que es la pregunta por la artesanía.

1.1 Una breve historia de las artes

En esta primera sección nos enfocaremos en revisar algunos periodos del arte, comenzando por la Prehistoria y culminando en la Edad moderna, analizando los aspectos clave del arte de cada periodo apoyándonos en piezas paradigmáticas de cada periodo para ilustrarlos, así como de las ideas de Shiner. Del mismo modo, ahondaremos en algunos tópicos selectos que surgen habitualmente en las discusiones en torno al arte, tales como la *mímesis*, la *téchne*, las artes liberales y la estética.

1.1.1 Prehistoria

La prehistoria abarca varios milenios de la existencia humana, aunque las muestras más antiguas de arte—que son representaciones de hombres y de animales (Baumgart, 1991)—datan del Paleolítico superior (Powell, 1966), que abarca aproximadamente del 40 000-30 000 a.e.c., al 12 000-10 000 a.e.c. No obstante, tomando en cuenta la perfección que poseen estas reproducciones, cabe plantear la existencia de una larga tradición (Baumgart, 1991). Sin afirmar, ni negar, que ya hubiera una larga tradición anterior al Paleolítico superior, el hecho es que desconocemos ese posible comienzo:

> […] no sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como

> construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte (Gombrich, 2011, p.39).

El desconocimiento que tenemos respecto a un comienzo temporal del arte, la escasez de ejemplos[5], y la idea de la universalidad del arte han conducido a la homologación del arte prehistórico con el "arte primitivo", al considerar, como lo hace Gombrich, que los "pueblos primitivos" están en un estado más próximo a los pueblos prehistóricos (2011, p.39), dando por resultado que algunos análisis de arte prehistórico se sustentan en análisis de "arte primitivo". Con esto en mente podemos pasar a revisar las características del arte prehistórico partiendo de una pieza paradigmática de éste: *la Venus de Willendorf*[6].

La Venus de Willendorf es una pieza de 110 mm, tallada en roca y pintada de rojo, que representa una figura femenina desnuda de grandes proporciones[7]. Sus piernas voluminosas, y carentes de pies, se encuentran la una pegada a la otra por las rodillas; su vulva y su vientre resaltan por encima de sus piernas[8]; y sobre sus amplios senos descansan sus finísimos brazos. El rostro de la figura no fue tallado[9], y en su lugar porta un tocado o un peinado que le cubre tanto la cabeza como el rostro. Gracias a la descripción de *La Venus de Willendorf* podemos enlistar algunas características del arte prehistórico: [a] interés por la imitación de la naturaleza, [b] tendencia a la exageración de las formas, y [c] ausencia de rostros humanos. Poco más podemos decir del arte prehistórico sin recurrir a interpretaciones, sin embargo, ¿acaso no ya hemos recurrido a una al decir que al arte prehistórico le interesa la imitación?

1.1.1.1 La imitación: el problema de la mímesis (μίμησις)

El interés del arte prehistórico por la imitación de la naturaleza, del que dan testimonio múltiples obras, entre ellas *La Venus de Willendorf*, podría no ser más que una interpretación moderna, sin embargo, antes de afirmar tal cosa revisemos a qué se refiere el problema de la

---

[5] Existen múltiples ejemplos de arte prehistórico, sin embargo, si comparamos la cantidad de ejemplos con los que contamos frente a otros periodos podremos ver que realmente no tenemos tantos ejemplos como podríamos haber pensado en primera instancia.

[6] Nombre: *La Venus de Willendorf*, (28.000- 25.000 a.e.c. [Hallada en 1908]). Ubicación: Museo Historia Natural de Viena. Técnica: tallado en roca [11.1 x 5.7 cm. Y 4.5 de profundidad]. Yacimiento: Valle de Wachau, Austria.

[7] Powell (1966) indica que algunas figurillas denominadas "Venus" tienden a la exageración de los cuerpos, como es el caso de esta Venus.

[8] Las "Venus" suelen ser asociadas a la fertilidad debido a que tienden a representar los atributos sexuales femeninos abultadamente, como señala Caballero-Díaz (2022).

[9] La ausencia de rostros en las "Venus" podría deberse a una dificultad técnica, como propone Powell (1966), o a un desinterés por representarlos, como plantea Caballero-Díaz (2022).

imitación y por qué este es un problema para la teoría del arte. El problema de la imitación (*μίμησις*) en el arte es bastante antiguo, por tal motivo lo más adecuado es revisarlo cronológicamente, si hacemos esto—aunque no de forma exhaustiva[10]—nos encontraremos con el filósofo Platón. La imitación en el pensamiento de Platón se encuentra inscrita dentro de lo que llamaré *El problema de las artes en Platón*, mismo que puede ser dividido en dos problemáticas centrales: [a] la *mímesis* (*μίμησις)* y [b] la *téchne* (*τέχνη)*[11]. Centrándonos en la primera, en *República* Platón aborda temas de filosofía práctica (Vecchio, 2021) de entre los cuales surge el análisis del problema de la imitación, que será tratado en los libros II, III y X. La controversia es planteada en relación con la adecuada educación para los guardianes del mejor Estado (*Rep*. 376e), con lo cual el problema de la imitación no sería más que una cuestión pedagógica, pero Platón va más allá. De acuerdo con Potolsky, "podemos distinguir tres fundamentos sobre los cuales Sócrates basa su crítica: la realidad de la *mímesis*, la relación de la *mímesis* con el conocimiento, y los efectos de la *mímesis* en las emociones" (2006, p.22)[12].

El problema de la imitación en esta obra de Platón, siguiendo a Potolsky, puede ser abordada desde [a] la realidad de la *mímesis*, [b] la relación de la *mímesis* con el conocimiento, y [c] los efectos de la *mímesis* en las emociones. Empezando por [a] el primero, Platón, propone una analogía, basándose en su Teoría de las formas, a partir de una cama. Hay tres camas: una primera cama creada por dios que es la forma racional, una segunda producida por un artesano basándose en la primera, y una tercera que copia a la segunda a través de la pintura. De estas tres la única cama real y verdadera es la primera, mientras que la segunda copia a la primera, y la tercera a la segunda, es decir, copias cada vez menos perfectas de la primera: "el arte mimético[13] está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen" (*Rep.* 598b). En pocas palabras, la imitación es negativa porque se aleja dos

[10] He decido tomar a Platón como el primer pensador en señalar el problema de la imitación por su importancia, a pesar de que Plazaola (2007) tome a Sócrates como el iniciador de esta controversia.
[11] La cuestión de la *téchne* (*τέχνη*) en Platón será aborda en la sección siguiente, de este mismo apartado: *Antigüedad clásica*.
[12] Traducido por mi. En el original en inglés: "[…] we can distinguish three grounds upon which Socrates bases his critique: the reality of mímesis; the relationship of mímesis to knowledge; and the effects of mímesis on the emotions".
[13] Que en este caso es la pintura de la cama.

veces tanto de la realidad como de la verdad, dejándonos con una imagen, que es incompleta, de la Forma racional de las cosas.

Siguiendo con el enfoque de [b] la relación de la *mímesis* con el conocimiento, Platón plantea la siguiente cuestión: ¿quién sabe mejor cómo deben ser las cosas: aquel que las imita, aquel que las fabrica o aquel que se sirve de ellas? Para resolverla pone el ejemplo de la flauta. El flautista—aquel que se sirve de la cosa—le ordenará al fabricante de flautas cómo debe hacerlas, asimismo, le informará cuáles son las flautas buenas y malas, es decir, poseerá el conocimiento. El fabricante, por otra parte, hará aquello que se le ordene, teniendo únicamente una recta opinión de la flauta, pero no conocimiento. El pintor—aquel que imita la cosa—, en cambio, que ni tiene conocimiento de la flauta ni posee una recta opinión de ella imitando solamente lo que parece bello a los ignorantes (*Rep.* 601c-602b). En palabras de Potolsky: "esta analogía trata de despojar a la *mímesis* de cualquier pretensión de ser artesanía[14] (…) los imitadores meramente copian el trabajo de otros, y no tienen ningún conocimiento de lo que están representando" (2006, p.25)[15].

Finalmente, respecto de [c] los efectos de la *mímesis* en las emociones, Platón los analiza en relación con la poesía. Sin embargo, antes de ello, como el propio Platón propone (*Rep*. 603b), hay que detenernos en la demostración de por qué todo lo dicho acerca de la pintura, como arte imitativo, también aplica a la poesía. La pintura, que como imitación está situada en tercer lugar a partir de la verdad, influye en la parte del alma que se guía por las apariencias y no por los cálculos ni las mediciones. Esta parte del alma, al dejarse guiar por las apariencias, es susceptible a prestidigitaciones y demás artificios. De esta forma se aparta de las cosas que son y de la verdad (*Rep.* 602c-603c). Asimismo, aunque Platón no dirá esto explícitamente sino un poco más adelante, que el alma sea dividida hace que el hombre, que teniendo opiniones contrarias sobre los mismos objetos, esté en lucha contra sí mismo (*Rep.* 603d). El arte imitativo, con la pintura como su representante, es algo inferior que al asociarse

[14] Para el estudio detallado de la palabra "craft" véase la sección: "Craft, artesanía y folk art" en la sección de la Prehistoria del capítulo dos.

[15] Traducido por mí. En el original en inglés: "t[…] his analogy again tries to strip mímesis of any pretension to craft. All three figures might well be considered craftspeople: the user makes music, the maker makes a flute, and the imitator makes a painting. But for Socrates, imitators merely mirror the work of others, and have no knowledge of what they represent".

con algo inferior, la parte del alma que se guía por las apariencias y no por las cosas que son, genera algo inferior, algo con apariencia de conocimiento pero que ni siquiera es una opinión.

El arte imitativo es algo inferior que al convivir con algo inferior genera algo inferior, sin embargo, la poesía no es pintura, por lo cual Platón tendrá que demostrar por qué a ambas las cataloga como imitativas. Platón propone recuperar el ejemplo del hombre razonable. Este hombre se conducirá de acuerdo con la parte de su alma que es susceptible a los razonamientos, o lo que es lo mismo, a la mejor parte de su alma. Así, tras sufrir una gran desgracia, la sobrellevará de mejor manera que otros, pero no porque no sufra sino porque lo guía la razón[16]. El hombre razonable, que de igual modo sufre, podrá ser igualmente afectado en la parte irracional[17] de su alma: en público resistirá al sufrimiento, pero en privado se dejará arrastrar por él. El hombre, en sus actos, estará en conflicto consigo mismo[18] (*Rep*. 603c-604d). Ahora bien, ¿con cuál parte del alma se asocia la poesía? Para Platón es claro que con la parte irracional, pues abundan ejemplos de poesía que remite a ésta, mientras que son pocos los que imitan a la racional. Platón aduce a dos razones para esta disparidad: [a] el carácter del alma racional es más difícil de imitar y [b] el carácter del alma irracional es el que más gusta al público (*Rep.* 604e-605a). De este modo, Platón concluye que

> […] es justo que lo ataquemos[19]; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y que también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor (*Rep*. 605a-b).

Es decir, la poesía es un arte imitativo porque produce cosas inferiores y se asocia con la parte inferior del alma, como lo hace la pintura. La imitación, en resumidas cuentas, es problemática porque nos aleja de la verdad y de las cosas que son a la vez que promueve a la peor parte de nuestra alma por lo cual deberá ser prohibida en el mejor Estado. Aquí se erige nuevamente un punto importante, ¿por qué Platón está hablando de imitación y de artes imitativas en un texto de filosofía práctica? Potolsky (2006) propone que se debe a que la teoría de la imitación en Platón es en gran medida una teoría de la vida política. El interés central en *República* es la vida política, y es en este sentido que la imitación cobra relevancia

[16] La parte racional del alma que tiene un carácter calmo y sano.
[17] La parte irracional del alma tiene un carácter irritable, perezoso y cobarde.
[18] He buscado recuperar este punto pues es el que Potolsky (2006) resalta como aquel que une a la poesía y a la pintura como artes imitativos, aunque en su conclusión al respecto Platón no lo recupera.
[19] Al poeta.

en la medida que Platón se está oponiendo a los poetas no como artistas sino como productores de imágenes que están alejadas de la verdad, de las cosas que son y del conocimiento, y que promueven las conductas emocionales antes que la guía de la razón: la imitación para Platón no es un problema del arte sino una cuestión que debe ser abordada en favor de la política. Que la imitación no era un problema del arte va en línea con la interpretación de Plazaola (2007) quien nos indica que, pese a que las teorías de la imitación estuvieron vigentes desde Sócrates, la imitación no se convirtió en un problema para el arte sino hasta el siglo XVIII.

En el siglo XVIII surge lo que Shiner (2023) llama "el moderno sistema del arte", donde la imitación empezó a ser vista con recelo e impropia del arte. Posteriormente, en el siglo XIX es utilizado para explicar el arte paleolítico. El arte paleolítico fue descubierto en Francia y España, teniendo cada uno su propio modelo para entender el arte. El modelo francés, según Bradley, estaba fuertemente inspirado por la idea de que el surgimiento de las sociedades humanas estaba regido por la evolución, es decir, a un arte más civilizado le corresponde sociedades más civilizadas. Esta idea probó ser un problema cuando sofisticadas pinturas paleolíticas fueron descubiertas pues, de acuerdo con el modelo francés, en modo alguno podrían haber sido elaboradas por humanos prehistóricos. Para resolver este problema se recurrió a la teoría artística del siglo XVIII a partir de la cual cada pieza era considerada un campo autónomo de investigación, con respecto de otras piezas y de su contexto (2009, pp.4-6). Por lo cual, quizás no es lo más apropiado decir que el arte prehistórico es imitativo, sin embargo, lo uso porque no he encontrado un término mejor[20], y porque, de todas formas, hablar de arte prehistórico es de por sí suscribir a una serie de ideas y categorías propias del siglo XVIII, o del "moderno sistema del arte" en términos de Shiner.

1.1.2 Antigüedad clásica

La antigüedad clásica abarca del 650 a.e.c. al 550 e.c. donde podemos ubicar al llamado arte greco-romano[21]. El arte de este periodo—al igual que cualquier otro periodo del arte—es sumamente variado, aunque tomaremos como ejemplo paradigmático al arte griego del siglo

[20] Pese a que podría haber recurrido al término "representación", este término en este contexto aduce a, como indica Villa, a *re-presentar* lo que ya hay en el mundo (2021, pp.15-16), es decir, copiar algo que ya había en el mundo.

[21] Entiéndase por "greco-romano" el arte griego desde el s. VII a.e.c, hasta el s. I y el arte romano del s. I al s. IV e.c, siguiendo la periodización propuesta por Gombrich (2011) y Baumgart (1991).

V a.e.c., concretamente el *Canon* de Policleto de Argos que es ilustrado a través del *Doríforo*[22]. Es una pieza forjada originalmente en bronce[23] que representa a un hombre joven que porta una lanza[24]: su cabeza está ligeramente girada a la derecha, en su brazo izquierdo debiera portar su lanza mientras que el derecho permanece en descanso, sus piernas dan la impresión de estar caminando debido al contrapposto. Asimismo, la musculatura de su cuerpo es presentada con tal precisión que resaltan incluso algunas de sus venas, su rostro es armonioso e impasible, y el cabello de su cuerpo está finamente detallado por mechones. La pieza de Policleto claramente presenta una imagen idealizada del cuerpo y la impresión de movimiento[25]. Sin embargo, es dudosa la relación que se ha establecido entre el *Canon* y el *Doríforo*. Como sostiene Montemayor-García, vincular al *Doríforo* con el *Canon* es parte de un error interpretativo iniciado a principios del siglo XIX, según el cual el *Doríforo* es, o bien la ejemplificación del *Canon*, o el *Canon* es la justificación del *Doríforo*, o—incluso, dicen que—el propio *Doríforo* es el *Canon* (2013, pp.95-96). La cuestión que nos interesa a nosotros no es tanto cuál es el contenido auténtico del *Canon* sino por qué tuvo lugar este error interpretativo en primer lugar.

La relación del *Canon* con el *Doríforo* había parecido incuestionable hasta fechas recientes, de entre esas voces surge Montemayor-García (2013), quien engarza el *Canon* con la teoría del arte desde una nueva perspectiva para la filosofía: el *Canon* como primer tratado—y no obra escultórica—de teoría del arte que vincula al arte y la belleza. Si bien esta propuesta es muy relevante, sigue abierta la razón de fondo por la cual, en el siglo XIX, se asoció tácitamente al *Doríforo* con el *Canon*. La asociación puede ser explicada a través de una cuestión fundamental que hasta este momento hemos pasado por alto: ni los griegos ni los romanos tenían una palabra para "arte". Las palabras que habitualmente se traducen como "arte" son *τέχνη* (en griego) y *ars* (en latín), pero ni una ni otra designan lo mismo que nuestra "arte". Para ilustrarlo, volvamos a Platón.

---

[22] Nombre: *Doríforo*, (550 a.e.c. [Copia romana en mármol]). Ubicación: Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Técnica: forja en bronce. Yacimiento: Pompeya, Italia.

[23] Aunque sus copias han sido esculpidas en mármol.

[24] De ahí su nombre: "*dóry* (lanza) y *phéroo* (llevar): el que transporta la lanza" (Paéz, 2019, p.64).

[25] La impresión de movimiento del Doríforo es tal que, si bien ese tipo de piezas se solían realizar en contrapossto, da la impresión de un movimiento mucho más completo (Barrow, 2018, p.21).

1.1.2.1 La τέχνη: la controversia acerca del nombre

El problema de las artes en Platón puede dividirse en dos grandes temas: [a] la *mímesis* (*μίμησις)* y [b] la *téchne* (*τέχνη)*. La reflexión más extensa del divino Platón en torno a la *téchne* (*τέχνη)* se encuentra en el *Gorgias*, donde el tema central es determinar qué es la retórica. La discusión que nos concierne en este momento se desarrolla mayoritariamente en la sección que va del 447a-466a, donde se indaga qué es la retórica a partir de determinar si se trata, o no, de un arte (*τέχνη*). Platón plantea que hay artes auténticas y prácticas con apariencia de artes. A las primeras es adecuado llamar simplemente "artes", mientras que a las segundas las llama "adulación". La adulación son aquellas prácticas con apariencia de arte que se realizan con miras al placer, la cual se divide en cuatro partes: cosmética, culinaria, sofística y retórica. Asimismo, cada una de estas partes es una imagen (*εἴδωλον*) de una parte de las artes, así: la cosmética es una imagen de la gimnasia, la culinaria de la medicina, la sofística de la legislación y la retórica de la justicia. De este modo, son cuatro las partes del arte que se refieren a dos objetos: al alma y al cuerpo. A las del alma las llamamos política, y la podemos dividir en dos: legislación y justicia; mientras que a las del cuerpo son la gimnasia y la medicina. Éstas, a diferencia de las prácticas adulatorias, lo son porque su mira está en el bien de los cuerpos y las almas guiadas por la razón a través del conocimiento de la naturaleza de éstas. En palabras de Schmid:

> Las artes, para ser auténticas, también tendrán sus miras en el beneficio real de sus clientes a la luz del conocimiento de la naturaleza del cuerpo y del alma, y la razón (logos) del por qué sus métodos son efectivos en relación con su objeto (2020, pp.2-3)[26].

El arte, para Platón, son las actividades realizadas con miras al bien del alma o del cuerpo guidos por la razón, por tal motivo, identifica que hay unas prácticas que se presentan como artes pero que, en tanto que no buscan el bien ni del alma ni del cuerpo sino sólo el placer, no son más que una imagen (*εἴδωλον*) de éstas. Así, hemos podido apreciar a través de un caso concreto que en la antigüedad la palabra arte tenía un significado muy distinto al nuestro. No obstante, aún podemos rescatar algo más del tratamiento de Platón: su definición

[26] Traducido por mi del original en inglés: "The arts, to be genuine, would also have to be aimed at their clients' real benefit in the light of knowledge of the nature of the body and the soul, and the reason (logos) why their methods were effective in relation to their object".

de arte no era la habitual[27], nos lleva a plantear la pregunta: ¿qué entendían los antiguos por "arte"?

La controversia respecto a las palabras *téchne* (*τέχνη)* y *ars* es señalada por Collingwood en *Los principios del arte*, donde dice que

> *Ars* en latín antiguo como τέχνη en griego, significa algo muy diferente. Designa una artesanía[28] o forma de adiestramiento especializado, como la carpintería, la herrería o la cirugía. Los griegos y los romanos no tuvieron una concepción de lo que nosotros llamamos arte como algo diferente de la artesanía; lo que nosotros llamamos arte ellos lo consideraron simplemente como un grupo de artesanías, tales como la artesanía de la poesía (ποιητική τέχνη*, ars poetica*), que ellos concebían, algunas veces, sin duda, con recelo, como, en principio, simplemente igual a la carpintería y a los demás oficios, diferenciándose de cualquiera de ellos sólo por el modo en que uno u otro difieren entre sí (1960, p.15).

Es decir, las palabras *téchne* (*τέχνη)* y *ars* eran utilizadas por los antiguos para referirse tanto a los conocimientos que eran necesarios para realizar objetos, como a los objetos realizados gracias a dichos conocimientos. O lo que es lo mismo, estas palabras eran usadas para indicar un cierto *qué* (el objeto realizado) y un cierto *cómo* (el modo en que se realizaban los objetos). A pesar de ello, aún podríamos intentar rescatar nuestra categoría arte aplicada a la antigüedad a través de la recepción—el modo en que los antiguos experimentaban dichas *τέχναι*), de este modo, tomaríamos todas aquellas téchnai (*τέχναι)* cuya recepción las distinga del resto. Entonces diríamos que el teatro, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura sí son arte, pero hacer esto también sería un error. Tomemos el ejemplo que nos brinda Shiner al respecto:

> Para la mayoría de nosotros asistir a una representación de Antígona es una experiencia «artística», lo mismo que ir a un concierto o a un ballet un sábado por la noche. Pero cuando los antiguos atenienses vieron por primera vez Antígona lo hicieron en el marco de un festival político religioso que se celebraba anualmente bajo la advocación de Dioniso. Los ciudadanos pagaban el precio de una entrada a su consejo comarcal y se sentaban junto con sus respectivas «tribus» políticas, igual que lo hacían en las asambleas cívicas que se celebraban en el mismo anfiteatro. Los sacerdotes de Dioniso, que celebraban sacrificios en un altar situado en el centro del gran anfiteatro, se colocaban en asientos tallados especialmente en la primera fila. El festival duraba cinco días y se inauguraba con una gran procesión religiosa y una serie de ceremonias en honor de los muertos en batalla, se presentaba a los huérfanos de la

[27] Porque toda la discusión surge a raíz de que Sócrates no está de acuerdo en que la retórica sea un arte tal y como sus interlocutores, Polo y Gorgias, quieren defender.
[28] En el idioma original aparece como "craft".

> guerra que eran mantenidos con cargo a las expensas del Estado y se reconocía a los aliados de Atenas haciendo especial mención del tributo que pagaban en dinero. Una vez que estas ceremonias introductorias habían terminado comenzaban las representaciones, que comprendían nueve tragedias, tres obras satíricas, cinco comedias y veinte himnos corales dionisíacos (2004, p.45).

En resumen, los antiguos experimentaban sus tragedias en contextos político-religiosos, lo que sin duda dista mucho de nuestras experiencias en el teatro.

Palabras con significados diferentes, teorías del arte que difieren mucho de las nuestras, así como una recepción de las piezas muy distinta de la que nosotros podemos tener nos llevan a la conclusión de que la *téchne* (*τέχνη)* griega y la *ars* romana no son arte. La nueva pregunta en este caso es, ¿qué son si no son arte? Shiner (2023) propone una respuesta: el arte de la antigüedad es arte-artesanía, y sus realizadores no eran artistas sino artistas-artesanos, razón por la cual no necesitaban distinguir arte de la artesanía y todas ellas llevaban el nombre de artes.

1.1.3 Edad Media

La Edad Media comprende el periodo de tiempo que va de la caída del Imperio Romano de Occidente, en el 476, hasta la caída de Constantinopla, en 1453. Caracterizar el arte medieval conlleva una gran dificultad, pues hubo una gran variedad en los estilos hasta que se uniformizaron hasta finales del siglo XI (Gombrich, 2011, p.158). Teniendo presente los posibles al momento de acercarnos al arte de este periodo, pasemos a su caracterización a través de una pieza emblemática: *Notre Dame* de París.

El 24 de marzo de 1163 se coloca la primera piedra de *Notre Dame* en París, bajo la dirección del obispo Maurice de Sully, de autor desconocido[29] (Sandron & Tallon, 2013, p.19). De acuerdo con Figueroa-Martín, la edificación de la catedral se extendería casi doscientos años, a través de cinco campañas de construcción, hasta 1345, cuando se le consideró finalmente terminada. Asimismo, la catedral sufrió múltiples intervenciones[30] desde el siglo XVII hasta el XXI (Figueroa-Martín, 2023, pp.35; 37-47). Podría intentar hacer una descripción de *Notre Dame*, sin embargo, mucho mejor y más fructífero será recurrir a la descripción que hizo Victor Hugo en su día:

[29] Por el momento usaré autor, en lugar de arquitecto o de maestro albañil.
[30] Transformaciones, expolio y restauraciones.

> […] es seguro que hay pocas páginas arquitecturales mas (*sic.)* bellas que aquella fachada en que sucesivamente y á *sic.* la par, las tres puertas en forma de ojiva, el cordon (*sic.)* bordado y festoneado de los veintiocho nichos reales, el inmenso rosetón *sic.* central flanqueado de sus dos ventanas laterales como el sacerdote en medio del diácono y del subdiácono; la alta y aérea galería de arcos trebolados que sostiene una ancha plataforma sobre sus sútiles (*sic.)* columnas, —en fin las dos negras y mazzizas (*sic.)* torres con sus techos de pizarra, partes armoniosas de un todo magnífico superpuestas en cinco pisos gigantescos se desarrollan á (*sic.)* la vista de tropel y sin confusion(*sic.)*, con sus innumerables detalles de estatuaria, de escultura y cinceladura unidos poderosamente á (*sic.)* la tranquila grandeza del conjunto; inmensa sinfonía de piedra, por decirlo así; obra colosal de un hombre y de un pueblo, una y compleja juntamente como las Iliadas (*sic.)* y los Romanceros de quienes es hermana; producto maravilloso de la acumulación de todas las fuerzas de una época, donde sobre cada piedra se ve brillar en cien formas el capricho del obrero, disciplinado por el jenio (*sic.)* del artista; especie de creación humana, en una palabra, poderosa y fecunda como la creación divina, cuyo noble carácter parece haber reunido, variedad, eternidad (1846, p.116).

Detengámonos en algunos aspectos de esta descripción: las puertas y el rosetón. Empezando por las tres puertas en forma de ojiva, o de arco apuntado, son El portal del juicio final, El portal de Santa Ana y El portal de la Virgen, las cuales están ricamente decoradas con relieves escultóricos. La primera puerta representa el juicio de Dios como lo relata San Mateo. La segunda contiene escenas de la vida de Cristo. Finalmente, la tercera puerta representa la muerte y asunción de la Virgen María, respectivamente. Luego está el rosetón central, flanqueado por dos ventanas laterales, que está compuesto por tres círculos concéntricos. El primer círculo muestra una imagen de La Madonna y el niño; el segundo, que está dividido en doce partes, representa a las doce tribus de Israel. En el último círculo, que está seccionado en veinticuatro partes en cada una de las cuales hay dos imágenes, contiene dos temas: vicios y virtudes en la parte superior, y labores, según el mes del año. Las figuras representadas, ya sea en la piedra o en el vidrio, están centrados en la transmisión de las historias de la Biblia y en la simbología cristiana, con lo cual podemos afirmar que el arte medieval no se centra en un cierto virtuosismo de la técnica, sino que su interés está centrado en la transmisión de determinados mensajes: no buscaba representar—en el sentido de imitar—sino narrar. Al respecto Gombrich, refiriéndose a *La anunciación*[31], nos dice que

> Si al contemplar una página semejante esperamos una vívida ilustración de una escena real, experimentamos un desencanto. Pero si recordamos una vez más que el artista no se proponía una imitación de formas naturales, sino más bien una distribución de

[31] Nombre: *La Anunciación*. Ubicación: Biblioteca Comarcal de Württemberg, Stuttgart.

> símbolos sagrados tradicionales, todos los cuales eran necesarios para ilustrar el misterio de la anunciación, ya no echaremos en falta lo que nunca se propuso ofrecernos (2011, pp.180-181).

En otras palabras, el arte pictórico medieval no se centra en un cierto virtuosismo técnico, como sí parece hacerlo el arte de la antigüedad clásica, sino en presentar los elementos pictóricos necesarios para que los fieles—el público, podríamos decir—pudieran reconocer las historias contadas en la Biblia, uniendo, de este modo, la simbología bíblica con el arte. Aún me gustaría destacar un punto más de la cita de Victor Hugo, aquella en la que menciona el papel del artista y del obrero.

1.1.3.1 Las artes liberales y la problemática en torno a las artes serviles

"Sobre cada piedra se ve brillar en cien formas el capricho del obrero, disciplinado por el jenio del artista" dice Victor Hugo en su descripción de Notre Dame. A través de esta cita podemos caracterizar al obrero y al artista, así como el tipo de relación que los une. Al obrero se le identifica con el capricho, mientras que al artista se le asocia con el genio: el obrero actúa por capricho, el artista actúa conducido por el genio. Asimismo, es el artista quien guía el actuar del obrero: el obrero imprime las formas que son determinadas por el artista. Sin embargo, aún podemos preguntarnos si es este el modo en que los medievales entendían el papel del artista y del obrero. Al respecto dice Shiner que: "En el período medieval el término «artista» solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex*" (2024, p.60). De esta cita podemos extraer muchos aspectos importantes, pero empecemos por los más evidentes: las artes liberales y las artes mecánicas.

La historia de las artes liberales y las artes mecánicas es larga y compleja, por ello nos remontaremos a su antecedente más lejano: la formación en la antigua Grecia. Antes del siglo V era Homero el educador de la Hélade y su enfoque estaba en la *ἀρετή* (Kimball, 1995, pp.15-16), sin embargo, entrado el siglo V se comenzó a fraguar un cambio en la educación. En los siglos V y IV aparecieron nuevas propuestas formativas que entraron en pugna con la formación de los poetas—prueba de ello es la controversia del divino Platón con Homero[32]—

[32] Como hemos visto en los apartados: "La imitación: el problema de la *mímesis* (*μίμησις)*" y "La *téchne* (*τέχνη)*: la controversia del nombre".

, éstas eran: la sofística, la filosofía, y la oratoria-retórica. Centrándonos en las dos últimas, empezando por la oratoria-retórica, Kimball afirma que su fundador fue Isócrates, quien crítico las posturas de los sofistas al considerar que la educación debía perseguir la *ἀρετή* aún si ponía especial atención en la retórica y la oratoria, siendo su lema "hablar bien, y pensar correctamente" (1995, p.18). Respecto a la filosofía, Kimball identifica a Platón y Aristóteles como sus fundadores. Asimismo, algunos autores[33] suelen recurrir a Platón y Aristóteles para ilustrar la caracterización habitual de las artes mecánicas como artes serviles, debido a que ambos hacen descripciones poco amables de las actividades[34] en las que interviene el cuerpo así como de aquellas que se realizan con vistas a un pago. De estas tres propuestas (la sofística, la filosofía y la oratoria-retórica), sólo una se erigió como la nueva pauta para la formación de los ciudadanos durante el helenismo y el imperio: la oratoria-retórica, misma que dio inicio a la tradición oral sobre la que se instaurarían las artes liberales (Kimball, 1995, p.18).

El surgimiento del término "artes liberales", como propone Sánchez-Álvarez-Castellanos, proviene de *liberalis*, que se refiere al *liber* (hombre libre). *Iliberalis*, en cambio, estaba relacionado con el *servus* (el no-libre o esclavo). A ambas formas de vida, por lo tanto, les correspondía una educación diferente (2024, pp.150-151). El transito que finalmente condujo a la acuñación del término resulta incierta, si bien podemos especular que se debió a la conjunción de las ideas respecto a las artes—a saber, que arte designaba un saber-hacer que abarcaba las más variadas actividades—con las distinciones entre la educación que le correspondía a cada forma de vida—según fuera libre o esclavo—. Lo que sí podemos saber es quién fue el primero en mencionar término "artes liberales", aunque no podamos estar seguros de que haya sido él quién lo acuñó. El primero en usar el término "artes liberales" fue Cicerón, según indica Kimball, pero no estableció ninguna lista acerca de cuáles eran estas artes. Quien sí propuso una lista de éstas fue Varrón, coetáneo de Cicerón, pero en su listado figuraban nueve artes en lugar de las famosas siete (1995, pp.29-30). Habría que esperar hasta la antigüedad tardía para que el término se afianzara y se distinguiera tácitamente de las artes mecánicas.

[33] Como Ferreyra (2017) o Navascués-Palacio (2009).
[34] He preferido usar "actividades" en este caso en concreto porque, como ya hemos revisado, Platón no sigue la acepción comúnmente aceptada en su tiempo sobre "arte"; y lo mismo pasa con Aristóteles.

En la antigüedad tardía, y poco antes de ésta, finalmente se distinguió a las artes liberales de las artes mecánicas, y se instauró el currículo de éstas. Fue Galeno el primero que distinguió a las artes liberales de las artes serviles (Ferreyra, 2017, p.148). Y fue Marciano Capella, como indica Kimball, quien establecería las siete artes liberales, en su obra *Las nupcias de Filología y Mercurio*, que son: arte gramatical, arte dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía y armonía[35] (1995, pp.39-40). Con el auge del cristianismo y el declive de la cultura clásica comenzó la tensión entre la formación en artes liberales y la formación exclusiva a partir de las Escrituras.

Casiodoro e Isidoro de Sevilla defendían la educación en las siete artes liberales, las establecidas por Marciano y mayormente enfocada en la tradición oral, como propedéutico para el estudio de las Escrituras. Boecio, en cambio, abogaba por las artes liberales como propedéutica para la filosofía debido a que él estaba interesado en reconciliar el pensamiento de Platón y de Aristóteles. Por esta labor, Boecio se dedicó a la traducción de dos de los seis tratados de lógica de Aristóteles, tradujo más de la mitad del *Timeo* de Platón, compuso *De diffentiis topicis*, que es una obra complementaria a sus traducciones de Aristóteles donde subordina los "tópicos" de la retórica a la dialéctica, y *De consolatione Philosophiae*, una obra con una fuerte influencia de Platón. Por esta razón, las artes liberales a las que Boecio dio mayor relevancia fueron las artes matemáticas (*quantitas abstracta*) a las que él agrupó bajo el nombre de "*Quadrivium*" (Kimball, 1995, pp.44-48). El enfoque vencedor de esta primera contienda entre formaciones, a saber: la educación exclusiva en las Escrituras frente a la educación cristiana apoyada en las artes liberales, fue el de Casiodoro e Isidoro—o lo que es lo mismo, de la tradición oral que se remontaba desde Isócrates, pasando por Cicerón y Marciano hasta ellos—. A pesar de esta victoria, los procesos de invasiones y conquistas subsiguientes en Europa relegaron la educación clásica, tanto la tradición oral como la filosófica, a las zonas más alejadas y aisladas donde prevaleció su enseñanza a través de los religiosos. Finalmente, en el siglo VIII hubo un resurgimiento de la educación en artes liberales que permitió su expansión en la Edad Media.

Con el surgimiento del imperio Carolingio también resurgieron partes de la cultura clásica como lo era la formación en artes liberales, de la mano de Alcuino. Alcuino,

[35] Siguiendo la traducción de Suárez-Martínez (2023) de la obra de Marciano Capella.

apegándose a la tradición oral que le había sido legada, puso por encima del *Quadrivium* a las artes del lenguaje a las que se empezó a llamar "*Trivium*". Así, la formación en artes liberales estaba centrada en el *Trivium*, dejando desatendido al *Quadrivium* que sólo era estudiado con fines exegéticos y litúrgicos. Pese a ello, el interés por el *Quadrivium* no desaparecería sino que sería revivido por Johannes Scotus Erigena, quien, recuperando a Boecio, defendería a las artes liberales no como propedéutica de las Escrituras sino de la verdad. Por supuesto que esta verdad él la identificaría con la verdad de las Escrituras malinterpretando en el proceso la *De consolatione Philosophae* (Kimball, 1995, pp.52-53; 55-56). El rescate de la tradición filosófica, de la mano de Boecio, resultó ser crucial pues dio origen a la Escolástica, luego del fin del periodo Carolingio (800-887).

La Escolástica emergió con la fundación de las escuelas, monásticas y urbanas, en el siglo XI. En estas escuelas se utilizaba el método dialéctico al que hacía referencia la frase "la enseñanza de las escuelas" que daría origen a la "Escolástica". Existen múltiples autores renombrados de este movimiento, pero nosotros nos limitaremos a revisar la postura de Pedro Abelardo respecto a los estudios en artes liberales. Abelardo retomó el enfoque de Boecio, ya que prefirió una dialéctica teológica según la cual las artes liberales debían servir para instruir a la mente en la búsqueda de una *solutio* para hacer nuevas *distinctiones* (Kimball, 1995, p.57). Contemporáneo de Abelardo fue Hugo de San Victor, quien abordó la cuestión de las artes liberales añadiendo una nueva categoría: "las artes mecánicas". De acuerdo con Shiner, la palabra "mecánica" en la antigüedad se refería a las matemáticas aplicadas para mover objetos pesados, y posteriormente, pasó a ser usada para nombrar a cualquier arte manual. Este fue el sentido en el que Hugo de San Victor empleó el término. Para él, las artes eran remedios a males de la humanidad, de este modo, las artes teóricas remediaban nuestra ignorancia, las prácticas nuestros vicios y las mecánicas nuestra debilidad física. Las artes mecánicas, siguiendo con el paralelismo con las liberales, debían de ser siete: tejido, armamento—en la que incluía a la arquitectura—, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro. La nueva clasificación de las artes mecánicas de Hugo de San Victor pasó a ser norma en Occidente hasta la llegada de la filosofía árabe y el *corpus* aristotélico completo (2024, p.57-59).

Santo Tomás de Aquino es el mejor ejemplo de la recuperación de la filosofía aristotélica que operó a finales del siglo XII. La distinción hecha por Aristóteles entre las ciencias teóricas y las ciencias productivas fue aceptada por Santo Tomás, al mismo tiempo que consentía las consideraciones de Aristóteles respecto al trabajo utilitario y pagado—a saber, que era degradante o servil—volviendo a catalogar a las artes mecánicas como serviles (Shiner, 2024, p.59). Asimismo, dejando a las artes mecánicas y regresando a las liberales, Santo Tomás señaló que las artes liberales eran insuficientes para dividir a la filosofía teorética, en tanto que, para este tiempo, las artes liberales habían pasado a ser sinónimo de estudios en filosofía. Finalmente se perfilaría un nuevo programa formativo, donde las artes liberales sólo eran una parte y no el conjunto global: primero se debía formar en el *trivium*, después vendrían los estudios en el *quadrivium*, luego la filosofía natural, la filosofía moral sería la siguiente en el currículo, y al final estarían los estudios en metafísica. Sin embargo, la separación entre artes liberales y filosofía, en su sentido curricular, no culminaría sino hasta el siglo XIV, cuando las artes liberales eran dispuestas para la formación posterior en filosofía (Kimball, 1995, pp.66-67; 73); mientras que las artes mecánicas volvían a su estatus de artes serviles a pesar de los esfuerzos de pensadores como Ramón de Llull, quien extendió la categoría de artes mecánicas planteando la existencia de siete oficios mecánicos: mercaderes, marineros, juglares y trovadores, pastores, pintores, labradores, y maestros de oficios y otros (Da-Costa, 2006, p.135-136), siendo su caracterización de las artes mecánicas incluso más positiva que la realizada por Hugo de San Victor.

Las artes liberales y las artes mecánicas sufrieron grandes cambios a lo largo de la Antigüedad y de la Edad Media, pese a lo cual una cosa segura sí podemos decir: el artista no era el genio que guiaba el obrar del *artifex*, ni el obrero era el caprichoso que debía ser conducido por el genio. El artista era el estudiante en artes liberales, el artifex era el ejercía alguna arte mecánica, y, de cualquier modo, la edificación era un arte mecánica y no un arte liberal. Que esto es así podemos constatarlo incluso en el estudio de la edificación de Notre Dame, donde la construcción estuvo a cargo de un Maestro albañil hasta la primera mitad del siglo XIII, cuando se incorporaron los primeros arquitectos en su construcción (Sandron & Tallon, 2013, p.127). Así pues, es posible que la visión que tenía Victor Hugo respecto del artista y del obrero respondiera a las ideas de su propio tiempo antes que a las ideas propias de los medievales.

1.1.4 Edad moderna

La Edad moderna vería nacer multitud de movimientos artísticos que podríamos estudiar, sin embargo, nos limitaremos a revisar únicamente dos de ellos: el Renacimiento y el Romanticismo, mismos que serán abordados desde la perspectiva de la idea del artista. Asimismo, acudiremos al nacimiento de la estética como punto clave para la instauración del Moderno sistema del arte.

1.1.4.1 Renacimiento

El Renacimiento, de acuerdo con Burckhardt (2023), es el periodo que dio comienzo a la Modernidad. Éste se puede dividir, siguiendo las categorías de Baumgart (1991), en Primer Renacimiento (s. XIV y XV), Renacimiento pleno (principios del siglo XVI) y Renacimiento tardío (s. XVI). En el Renacimiento aparecieron nuevos estilos artísticos, nuevas formas de representación, y—probablemente la más relevante para nuestra investigación—se empezó la constitución de la figura del artista. Un ejemplo paradigmático del artista renacentista es Brunelleschi. Filippo Brunelleschi tuvo una educación humanista, formándose primero en orfebrería, aunque finalmente se decantaría por la arquitectura (Zirpolo, 2016, p.117). Es en la arquitectura donde Brunelleschi alcanzó mayor reconocimiento al crear el programa arquitectónico que se seguiría los siguientes cinco siglos en occidente (Gombrich, 2011, pp.226-228), siendo su obra más emblemática la cúpula de la catedral de Florencia[36]. La *cúpula de la catedral de Santa María del Fiore* es una obra inspirada por los estudios de Brunelleschi de los edificios de la antigua Roma que constituiría un hito arquitectónico. La cúpula es una estructura autoportante que se realizó en dos partes: cúpula externa y cúpula interna. La externa está divida por costillas de mármol blanco en ocho velas de ladrillo rojizo colocado en forma de espiga. La interna está decorada con frescos realizados por Vasari y Zuccari, y se encuentra unida a la cúpula externa por medio de una estructura oculta que las sostiene. En la construcción de la cúpula, así como en otras de sus obras relevantes, podemos encontrar los rasgos característicos de este periodo: el ideal de recuperación de la antigüedad clásica y el interés por introducir un nuevo principio racional de la proporción: la armonía y la belleza.

[36] Nombre: *Cúpula de la catedral de Santa María del Fiore*, (1420-1579). Ubicación: Florencia, Italia. Técnica: construcción de cúpula doble [116.50 x 54.80]. Autor: Filippo Brunelleschi.

1.1.4.2 Romanticismo

La búsqueda del gran hombre de un nuevo principio apoyándose en los maestros de la antigüedad era el ideal del Renacimiento, ideal que resuena con el ideal del Romanticismo. Pero antes de establecer comparaciones revisemos propiamente al Romanticismo empezando por el contexto en el que éste emerge. En los siglos XVIII y XIX Europa estaba dominada por la razón. La racionalización en el arte se externalizó con la imposición de rígidos cánones que exaltaban la belleza y armonía a partir de las formas, el pintor emblema de esta época podría ser Jean-Jacques David. En este ambiente dominado por la razón, a finales del siglo XVIII surge un movimiento tanto literario como político que busca revelarse contra la Ilustración y sus valores: nace el primer Romanticismo (Rosenthal, 2019, p.7).

El Romanticismo nace gracias al *Sturm und Drang*, a los críticos literarios de la época y a los filósofos; aunque, como indica Gras-Balaguer, surgió propiamente hasta la publicación del segundo número de la revista *Athenaeum* cuando Schlegel lo nombra por primera vez, en 1798, al hablar de la supremacía de la poesía romántica (1988, p.18). No obstante, el Romanticismo no se limita a la literatura, sino que se extiende a todas las artes pues la poesía romántica impulsó una nueva actitud con respecto al pasado. La Poesía romántica, como la llamó Schlegel, se convirtió en un modelo de pensamiento crítico cuyo compromiso era adoptar una visión crítica del pasado para la formación del futuro (Seyhan, 2009, p.2), aunque esta crítica no estaba sustentada sobre un pasado cronológico sino sobre una idea filosófica: la nostalgia por la Edad de oro (Graus-Balaguer, 1988; Sánchez-Meca, 2013). Para poder apreciar de qué modo este nuevo modelo de pensamiento crítico fue aplicado a las artes tomemos por ejemplo a Caspar David Friedrich y su obra.

La vida de Friedrich estuvo marcada por la tragedia y la melancolía, mientras que su obra estuvo dominada por su interés en los paisajes. En *El caminante sobre un mar de nubes*[37], muestra a un senderista que ha tomado una pausa en su paseo. En el centro del cuadro, de pie y con el bastón apoyado en la roca, el caminante mira de frente al abismo. La niebla domina el paisaje fundiéndose con las nubes, devorando montañas y salientes rocosas a su paso, borrando el horizonte. El caminante no nos mira a nosotros, ni siquiera nos permite

[37] Nombre: *El caminante sobre un mar de nubes*, (1818). Ubicación: Museo Kunsthalle, Alemania. Técnica: óleo [98 x 74 cm.]. Autor: Caspar David Friedrich.

ver su rostro, su vista, al igual que el cuadro, está dominada por ese mar de nubes. En esta obra, y otras realizadas durante el Romanticismo, podemos observar algunas características importantes: interés por cómo la naturaleza podía influir en los sentimientos y pensamientos, preocupación por la subjetividad del artista, y tendencia al escapismo, tanto del tiempo como del espacio (Rosenthal, 2019, p.38; 43; 49). En resumen, el artista romántico presenta su propia subjetividad en sus obras, misma que está marcada por la nostalgia de una Edad de oro que no remite realmente a un tiempo pasado sino a la actitud crítica que surge de la consciencia de pérdida del presente.

La subjetividad del artista cobra una importancia capital en el arte en la Edad moderna, y es también a causa de esta subjetividad que se busca una recuperación del pasado. El artista renacentista, por un lado, intenta regresar a las viejas glorias de la antigüedad clásica rebelándose contra la tradición heredada de la Edad Media; mientras que, por el otro, el artista romántico se rebela contra los ideales de la Ilustración y se lanza a la búsqueda de una Edad de oro que sabe pérdida. Es en ese sentido que ambos movimientos se parecen: como ruptura y búsqueda, incluso como fundación. El Renacimiento constituye el primer paso importante hacia la constitución del Moderno sistema del arte, del mismo modo en que el Romanticismo representa su triunfo, sin embargo, Shiner nos invita a ser más moderados en este aspecto. Para Shiner el Renacimiento fue un periodo de transición entre el Antiguo sistema del arte y el Moderno sistema del arte (2024, p.69), como también lo serían los periodos subsecuentes hasta llegar a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX cuando por fin resulta apropiado hablar del nacimiento del Moderno sistema, para el cual no bastó la ruptura, sino que se requirió de la institucionalización del arte. Debió nacer la estética.

1.1.4.3 El nacimiento de la Estética, y el principio de nuestro problema.

El primero en hablar de "estética" fue el filósofo Alexander Baumgarten quien, en *Aesthetica* (1750), la definió como: "Estética (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo" (1999, p.7). No obstante, ya la había mencionado al final de sus *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus* (Reflexiones filosóficas en torno al poema) de 1735:

> […] ya los filósofos griegos y los padres cuidadosamente distinguían siempre entre αἰσθητά y νοητά, y parece bastante claro que éstos no sólo equiparaban αἰσθητά con las cosas sensoriales; también honraban con este nombre aquéllas de las que hay

> ausencia de sensaciones (por consecuencia, las fantasías). Serían, por tanto, νοητά los objetos de la Lógica, que han de ser conocidos por la facultad de conocimiento superior; αἰσθητὰ ἐπιστήμης αἰσθητικῆς, o bien de la ESTÉTICA (2013, pp.13-14).

Hagamos una revisión de ambas citas. En primer lugar, hay que resaltar que Baumgarten, ya desde sus Reflexiones pone a la estética en relación con la lógica. De este modo, son *νοητὰ*, los objetos del conocimiento superior, lógica,; y son *αἰσθητά* los objetos del conocimiento sensitivo, estética, de ahí que la llame "arte análogo a la razón". En este mismo sentido, la estética es gnoseología inferior, porque respecto a la lógica y siguiendo el pensamiento de Wolf, la estética se encarga de un conocimiento inferior.

La estética, asimismo, es "teoría de las artes liberales" y "arte de pensar bellamente". Para comprender de mejor forma ambas afirmaciones recordemos qué eran las artes liberales. Las artes liberales, durante la Edad media, eran un conjunto de disciplinas formativas que se dividían en artes matemáticas (*quadrivium*) y artes del lenguaje (*trivium*) y que en ningún caso estaban relacionadas con las Bellas artes, sino únicamente con la música y la poesía. La música era estudiada como parte de las artes matemáticas, mientras que la poesía se encontraba dentro de las artes del lenguaje. Si bien las artes liberales experimentaron cambios importantes a lo largo de la Edad Moderna, no pasaron a convertirse en Bellas artes sino a desintegrarse[38] con lo cual sería arriesgado afirmar que Baumgarten estaba proponiendo una teoría de las Bellas artes cuando se ocupaba de la poesía como arte del lenguaje. En este mismo sentido, el arte de pensar bellamente en una primera instancia no se refiere entonces a las Bellas artes, sino a la idea de Baumgarten respecto a la belleza. La belleza es "la perfección del conocimiento sensitivo en cuanto tal" (Baumgarten, 2013, p.33), donde la perfección es la concordancia de las percepciones (Baumgarten, 2013, p.25)[39]. Con lo cual, la estética es el arte pensar según la concordancia de las percepciones que constituyen el conocimiento sensitivo.

Finalmente, revisemos el último punto que resulta importante para nuestra investigación: "parece bastante claro que éstos no sólo equiparaban αἰσθητά con las cosas

[38] En el siguiente capítulo ahondaremos en la desintegración de las Artes liberales y la conformación de las Bellas Artes.

[39] No nos detendremos más en la belleza en tanto que su estudio sobrepasa por mucho los alcances de esta investigación. Su empleo en esta sección sólo ha sido para mostrar que Baumgarten no está realizando una teoría de las Bellas artes.

sensoriales; también honraban con este nombre aquéllas de las que hay ausencia de sensaciones (por consecuencia, las fantasías)" (Baumgarten, 2013, pp.13-14), o lo que es lo mismo, la estética se encarga de las cosas tanto sensoriales como de las cosas no sensoriales, también llamadas fantasías (*φαντᾶσματα*). De este modo, en resumen, la estética de Baumgarten es la ciencia del conocimiento de las cosas sensoriales y las fantasías, teoría de las artes del lenguaje (*trivium*), arte del pensar perfectamente el conocimiento sensitivo y que, en relación con la lógica, es gnoseología inferior. La estética baumgartina, no obstante, cayó rápidamente en desuso pasando a ser en poco tiempo poco más que sinónimo de crítica del gusto[40]. A la par surgió el paseo pintoresco, la crítica literaria y el museo cuya justificación y búsqueda era la instauración de un gusto refinado e intelectualizado del arte (Shiner, 2023). Volviendo a la estética, Kant le dedicaría una parte de su *Crítica del Juicio,* aunque no se centraría en una crítica del arte ni en una filosofía del arte. Finalmente, sería Hegel quien hablaría explícitamente acerca del arte proponiendo una filosofía del arte a través de la cual se presenta una suerte de historia del arte[41] que culminaría en el fin del arte[42].

1.2 El arte en el siglo XX

El fin del arte anunciado por Hegel en el siglo XIX parece haberse realizado cuando nos vemos confrontados por las piezas del arte contemporáneo. Las primeras piezas, por ejemplo, *Impresión, al sol naciente*[43] aún posee algún rasgo que nos resulta familiar, como las formas con la que se presenta las cosas. Distinguimos fácilmente las embarcaciones y las fábricas, identificamos sin esfuerzo el horizonte, el cielo y el mar. Sin embargo, ya comienzan las dificultades: explora temas nuevos, como lo es la industrialización; utiliza nuevas paletas de colores donde priman colores poco usados en el pasado, como lo es el azul; las formas, aunque reconocibles, son casi sólo insinuadas; el color y la luz pasaron a ser los protagonistas.

---

[40] Así lo denuncia Kant cuando dice: "Los alemanes son los únicos que se sirven ahora de la palabra estética para designar con ella lo que otros llaman crítica del gusto" (*Crítica de la razón* pura, A21/B35, nota de Kant).

[41] La primera etapa es el arte figurativo (la forma es demasiado pobre para el contenido), le seguiría el arte clásico (donde la forma se compenetraría completamente con el contenido, por lo cual es bello) y finalmente estaría el arte romántico (sobre la cual Hegel dirá que "el arte romántico es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo" (2020, p. 112)).
Hegel, G.W.F. (2020) Lecciones de Estética (Alfredo Brotóns Muñoz. trad). Titivillus.

[42] Fin del arte en tanto que éste ya habría cumplido su misión. Ahora la tarea del arte estaba realizada, y no quedaba sino preguntarse por qué sea el arte.

[43] Nombre: *Impresión, al sol naciente*, (1872). Ubicación: Museo Marmottan-Manett, Francia. Técnica: óleo [47 x 64 cm.]. Autor: Claude Monet.

Luego siguieron piezas cada vez más y más incomprensibles, ejemplo de ello es *La fuente*[44], que nos confronta con lo sumamente extraño. Es un mingitorio, firmado y dispuesto en un museo. La pregunta por el qué del arte entonces nos ataca con ferocidad, algunos desean una vuelta al familiar arte de siglos pasados, otros apoyan que la idea progreso que se reflejaría incluso en el arte, otros se limitan a aceptar que el arte sea lo que sea que esté puesto en el museo. Otros, en cambio se dispusieron a volver a pensar en torno al arte. En esta segunda parte del capítulo para ahondar en el cambio producido al interior del mundo del arte, exploraremos la propuesta del filósofo alemán Martin Heidegger (2010) acerca del arte: *el origen de la obra de arte*.

1.2.1 El origen de la obra de arte

Tras la larga tradición el arte contemporáneo se alzó como ruptura. En el pasado, como hemos revisado, hubo intentos por separarse de la tradición, pero estos esfuerzos quedaron inconclusos o a medias. A diferencia de los ensayos anteriores, la nueva ruptura fue radical: no sólo supuso la pérdida de lo familiar, sino que dio a nuevas posibilidades, a nuevas preguntas. Martin Heidegger, tomando la posibilidad de volver a pensar desde la ruptura, planteó una nueva pregunta: la pregunta por la obra de arte. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger plantea la pregunta por la obra de arte a través de la siguiente estructura: [1] "del arte a la obra", [2] "de la obra a la cosa", [3] "de la cosa a la obra", [4] "de la obra a la verdad", [5] "de la verdad al arte"[45], misma que revisaremos a continuación.

1.2.1.1 Del arte a la obra, y de la obra a la cosa

En esta primera parte Heidegger plantea muy brevemente un problema que surge con la forma habitual de preguntar por el arte: ¿cuál es el origen del arte?, ¿acaso es el artista el origen del arte, o quizás lo es la obra de arte, o puede que el arte sea el origen de ambas? Aquí él decide empezar por la obra de arte (2010, pp.11-12), pues este es el modo más radical de pensar el

[44] Nombre: *La fuente*, (1917 [original perdido]). Ubicación: Museo Tate Modern, Inglaterra. Técnica: escultura [63 x 48 x 35 cm.]. Autor: Marcel Duchamp.

[45] Aunque ésta no es la estructura explícita de El origen de la obra de arte (que es [1] La cosa y la obra, [2] La obra y la verdad, [3] La verdad y el arte, y [4] Epílogo) he preferido usarla porque pone de relieve el círculo hermenéutico seguido por Heidegger, de acuerdo con la interpretación de Bernal-Rivera en *El arte como acontecimiento. Heidegger-Kandinsky* (2008).

arte[46]. Ahora bien, ¿qué es la obra de arte sino una cosa? Debido a que la obra de arte es una cosa, Heidegger comienza la indagación preguntando por el ser-cosa de la cosa.

1.2.1.2 De la cosa a la obra

En la búsqueda por encontrar el carácter de obra de la obra de arte Heidegger comienza examinando las concepciones habituales en torno a la cosa, que son tres: [a] *τὸ ὑποκείμενον-τὰ συμβεβηκότα,* [b] *αἰσθητόν*, [c] *ὕλη-μορφή*. La primera de ellas [a] es la que entiende la cosa como un algo alrededor del cual se han agrupado propiedades, es decir, un cierto algo que subyace (*τὸ ὑποκείμενον*) al que van unidas sus características (*τὰ συμβεβηκότα*). Esta es la interpretación que surgió de la experiencia de los antiguos griegos acerca del ser de lo ente entendido como presencia, sin embargo, el recuerdo de lo inhabitual de donde surgió esta experiencia se fue perdiendo progresivamente, testimonio de ello es el cambio que sufrieron estas palabras al pasar del griego al latín. *τὸ ὑποκείμενον* pasó a ser *subiectum*, y *τὸ συμβεβηκός accidens*, que más tarde se subsumirían a el sujeto-predicado (2010, pp.15-16). De este modo, cuando interpelamos a las cosas presuponemos que el sujeto es *τὸ ὑποκείμενον,* es decir, aquello que prevalece, mientras que el predicado es *τὸ συμβεβηκός*, esto es, lo que cambia; sin reparar ya que estas categorías nos dan cuenta tan sólo de un modo del ser de lo ente—en el sentido de presencia—y no la estructura por antonomasia de la realidad.

La siguiente propuesta revisada por Heidegger [b] es la propone que la cosa es el *αἰσθητόν*. De acuerdo con esta interpretación la cosa es aquello que puede ser percibido con los sentidos de la sensibilidad a través de las sensaciones que ella produce. Esta idea condujo a entender la cosa como una multiplicidad de sensaciones congregadas como una unidad, o lo que es lo mismo, la cosa es la suma de sensaciones. No obstante, no percibimos en abstracto, sino que las sensaciones siempre son sensaciones de las cosas (2010, pp.17-18).

La última concepción habitual acerca de la cosa [c] se apoya en la apariencia inmediata con la que las cosas se dirigen a nosotros a través de su aspecto (*εἶδος*). Es desde este aspecto que las cosas son materia con forma, es decir, lo material de las cosas que se mantiene gracias a su forma. La materia (*ὕλη*) de la cosa la dota de su color, su dureza, su sonido, su dureza o su masa; y la forma (*μορφή*) le otorga su consistencia y solidez. La ventaja

[46] Esta idea será desarrollada más adelante.

que aporta esta última interpretación es que se adecua perfectamente a las cosas de la naturaleza, a las cosas de uso e incluso a las obras de arte (2010, p.18), y por eso a Heidegger le resulta particularmente sospechosa:

> La diferenciación entre materia y forma es *el esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte* bajo cualquiera de sus modalidades. Pero este hecho irrefutable no demuestra ni que la diferenciación entre materia y forma esté suficientemente fundamentada ni que pertenezca originariamente al ámbito del arte y de la obra de arte (2010, pp.18-19).

En otras palabras, que el esquema conceptual de la estética y la teoría del arte sea la conjunción materia-forma no implica que sea adecuada para la obra de arte ni tampoco que su origen sea la obra de arte. Además, si a este esquema conceptual le añadimos otros conceptos como el esquema racional-irracional, donde la forma es lo racional que está asociado a la lógica mientras que a la materia le corresponde lo carente de lógica que es lo irracional, y el esquema sujeto-objeto, del que hablamos anteriormente, tenemos por resultado un esquema conceptual será aplicado sobre cualquier cosa sin que ésta pueda resistírsele (Heidegger, 2010, p.19).

El esquema conceptual materia-forma, al que se le pueden añadir otros más[47], a pesar de ser el esquema por antonomasia de la estética no ha surgido de la obra de arte, sino que surge de una experiencia distinta: nuestra relación con las cosas de uso. Las cosas que nos rodean habitualmente son las de uso, las cuales tienen dos características relevantes: se adecuan al esquema de la estética y son cosas fabricadas. A diferencia de las cosas naturales, en las cosas de uso la forma y la materia no son meras propiedades sino determinaciones. El utensilio determinará, aún antes de su existencia fáctica, la forma y los materiales para su fabricación. En otras palabras, es la utilidad del utensilio la que rige sobre la fabricación de estas cosas, así como rige a la forma y materia apropiadas para su elaboración (Heidegger, 2010, pp.19-20). La pregunta entonces debe virar hacia la utilidad de las cosas uso.

La indagación en torno al ser-cosa de la cosa nos ha conducido al utensilio porque las ideas tradicionales en torno a la pregunta por la cosa descansan en una interpretación acerca del utensilio, misma que se fue extendiendo al resto de entes. Por esta razón ahora—tanto en la indagación heideggeriana como en la actualidad—nos resulta casi imposible pensar por

[47] Como el esquema sujeto-objeto; lo que subyace-lo que cambia; racional-irracional; y la sensación.

fuera del esquema de la estética[48]. En este punto Heidegger se planteará la pregunta por el ser-utensilio del utensilio a partir de un ejemplo gráfico: las botas campesinas pintadas por Van Gogh[49]. Todos sabemos en qué consisten un par de zapatos, y las botas de Van Gogh tampoco nos dicen mucho más. Los zapatos, con independencia de algún fin particular, sirven para calzar los pies, ésa es su utilidad. En este punto debe ser reformulada la pregunta, debemos preguntar si es la utilidad el ser-utensilio del utensilio, si capta su carácter de utensilio. Con esto en mente, volvamos a las botas:

> […] las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio (Heidegger, 2010, p.23).

En palabras menos bonitas, los utensilios son propiamente lo que son cuando están siendo usados, cuanto más perfectamente pueden ser utilizados. En este proceso de perfecto uso es donde podemos encontrar el carácter de utensilio. Pero Heidegger aún nos añade más información respecto a esta obra:

> En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio" (Heidegger, 2010, pp.23-24).

Las botas campesinas, como podemos observar gracias a la detallada descripción de Heidegger, protegen a la campesina en su ardua labor. La protección de las botas es su utilidad, pero su utilidad aún depende de algo más. ¿Cuándo le son útiles las botas a la

[48] El esquema materia-forma.
[49] Nombre: *Schoenen*, (1886). Ubicación: Museo Van Gogh, Países Bajos. Técnica: óleo [38.1 x 45.3 cm.] Autor: Vincent Van Gogh.

campesina? No sólo cuando se encuentra en el campo sino cuando éstas cumplen efectivamente su función protectora, es decir, cuando la campesina puede confiar en su utilidad. La confianza de la campesina en las botas es su fiabilidad, en ésta radica la utilidad de las botas. Un par de botas mal realizadas o sumamente desgastadas dejan de ser fiables, y, por lo tanto, dejarían de ser útiles.

El ser-utensilio de los utensilios descansa en su fiabilidad, ello lo hemos descubierto gracias a la obra de Van Gogh; pero no deja de pasar inadvertida una cuestión: ¿acaso todo esto ya está en la obra o ha sido Heidegger quien lo ha puesto ahí, a través de sus descripciones de la misma? Al fin y al cabo, ¿qué es lo que podemos ver en la obra? Algunos nos limitaremos a decir: un fondo vacío donde se encuentran un par de botas. Esto sería un error. Heidegger no nos ha engañado, ni ha puesto algo que no estaba en la obra, sino que ha sido la obra la que nos descubre la ardua labor de la campesina en relación con su par de botas por medio de la fiabilidad de éstas. Aun así, algunos se llevarán las manos a la cabeza y volverán a afirmar que ahí sólo hay un par de botas. El problema radica en que tienen razón, en la obra efectivamente hay un par de botas, pero gracias a ellas podemos ver eso que de otro modo nos sería enteramente invisible: su fiabilidad.

La obra de Van Gogh nos ha develado la fiabilidad de los utensilios a través de un par de botas, pero volvamos a la pregunta de Heidegger por el origen de la obra de arte. Aunque decir volver sería inadecuado, pues hemos estado apoyándonos en la obra para encontrar en qué consiste el carácter de utensilio del utensilio. Si bien podría parecernos incidental que Heidegger haya recurrido a una obra para dar cuenta del ser-utensilio, la cosa es que la obra por sí misma es el lugar donde el ser-utensilio de las botas ha salido a nuestro encuentro. Al usar un par de botas—seamos o no campesinas—no reparamos en ellas, confiamos en que nos servirán para su fin sin darle más vueltas. Si acaso nos percatamos de su existencia es porque han fallado, porque ya no son fiables. En cambio, en la pintura de Van Gogh pasa algo distinto: “el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella” (Heidegger, 2010, p.25), la fiabilidad del utensilio reluce en la obra.

> ¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *ἀλήθεια.* Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo

> que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad (Heidegger, 2010, p.25).

La obra, a diferencia de las cosas de uso, nos permite ver aquello que en cualquier otro lugar permanecería oculto, este es el modo en que la obra de arte permite la apertura de lo ente. Este desocultamiento del ser de lo ente a través de la obra es lo que los griegos llamaban *ἀλήθεια* y, en principio, lo que nosotros llamamos "verdad". Para saber en qué consiste este obrar de la verdad en la obra debemos volver a plantear la pregunta por la obra de arte, pero esta vez ya no desde los conceptos tradicionales en torno a la cosa sino reteniendo este descubrimiento acerca de la obra: en la obra está obrando la verdad.

1.2.1.3 De la obra a la verdad

La indagación de Heidegger sobre el ser-obra de la obra de arte lo condujo a investigar el ser-cosa. La coseidad, sin embargo, rápidamente lo llevó a las tres acepciones habituales en torno a la cosa, [a] *τὸ ὑποκείμενον-τὰ συμβεβηκότα,* [b] *αἰσθητόν*, [c] *ὕλη-μορφή*, mismas que no dan cuenta de la cosa, sino que describen/se adscriben al utensilio. Para indagar cuál es el ser-utensilio del utensilio Heidegger recurre a una obra de arte, *Schoenen* de Van Gogh. Gracias a esta obra de arte él descubre que el carácter de utensilio radica en la fiabilidad, pero también, casi de pasada, se encuentra con que ha sido la obra la que ha permitido este descubrimiento: la obra ha permitido la apertura del utensilio como ente. De este modo somos devueltos a la pregunta por la obra de arte, pero esta vez desde una nueva perspectiva alejada del esquema conceptual de la estética.

Para regresar a la tematización del acontecimiento de la verdad en la obra, Heidegger recurre a una nueva obra de arte que ya no se inscriba dentro del arte figurativo: un templo griego:

> Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino (Heidegger, 2010, pp.29-30).

Con esta primera descripción del templo griego Heidegger ya nos ha mencionado elementos clave del acontecimiento de la verdad en la obra de arte, a saber: la tierra y el mundo, aunque estos elementos más que dados han sido insinuados. Detengamos a revisarlos. El templo es el lugar oculto desde donde el dios se puede presentar, aquí se constituye el mundo en la obra. Pero, al mismo tiempo, el templo da testimonio de eso sobre lo que se alza, que es en lo que consiste la tierra en la obra. La tierra debemos pensarla al modo en que la concibieron los antiguos griegos, como *φύσις*. La tierra vista desde esta perspectiva no es la materia que puede ser descompuesta en su peso, su tamaño, sus características, su composición química, etc., sino aquella materia que cuando se presenta se presenta cerrada, que se niega a ser abierta. La materia así abandonada a sí misma, es lo que surge de uno de los dos rasgos esenciales de la obra de arte: la composición[50]. La tierra, en resumidas cuentas, es lo que compone, es desde donde se erige el mundo.

El otro elemento clave del acontecimiento de la verdad en la obra de arte que nos falta mencionar es el mundo. Al respecto Heidegger afirma:

> Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente (Heidegger, 2010, pp.31-32).

Aclarémonos el sentido de la presente cita. En primer lugar, establezcamos aquello que no es el mundo para Heidegger. El mundo no es el entorno, sino que se distingue de éste. De acuerdo con Bernal-Rivera, Heidegger busca separar "mundo" de "entorno" para indicar la singularidad de la existencia humana, de este modo, el "entorno" es el espacio que rodea

[50] Para nombrar a los dos rasgos esenciales de la obra de arte, que en la traducción de Cortés y Leyte-Coello son traducidos como "elaborar" y "erigir", recurriré a la traducción de Xolocotzi-Yáñez de *Del origen de la obra de arte. Primera versión* publicado en la Revista de Filosofía de la Universidad Iberoamericana (2006).

a las cosas naturales, a las plantas y a los animales (2008, pp.23-24). Asimismo, el mundo no es objeto, sino que es inobjetivo. El mundo no es una cosa, ni la suma total de las cosas, que podamos contemplar al modo del esquema sujeto-objeto. Tampoco es un mero concepto bajo el cual hayamos decido englobar todas las cosas. Si el mundo no es entorno ni objeto, entonces a ¿qué se está refiriendo Heidegger cuando dice "mundo"? El mundo, siguiendo con la aclaración, es esto en lo que los seres humanos estamos inmersos. *Esto* en lo que estamos inmersos es, a su vez, lo abierto, en donde puede tener lugar la apertura de lo ente. Lo abierto como apertura es el otro rasgo esencial del acontecimiento de la verdad en la obra de arte, esto es, lo que expone. En una sola oración: el mundo es lo que expone, es lo que permite traer la tierra a lo abierto.

El acontecimiento de verdad de la obra depende de dos aspectos: la tierra y el mundo. La tierra, como lo que compone permitiendo el levantar un mundo, y el mundo, como lo que expone posibilitando el traer aquí la tierra, se encuentran inmiscuidos más allá de una aparente relación dicotómica gracias a la obra. En palabras de Heidegger,

> El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno (2010, p.35).

La relación tierra-mundo es caracterizada por Heidegger como un combate. En el combate esencial los contendientes se ven enfrentados en la lucha por la autoafirmación de la propia esencia desde la esencia de su oponente, es decir, el mundo aspira a alzarse por encima de la tierra mientras que la tierra busca hundir al mundo en ella. Asimismo, en el combate esencial los combatientes nunca abandonan la contienda, sino que la esencia de cada uno de ellos los impulsa a continuarla; de este modo, el ser propiamente tierra la conduce a cerrarse y a querer mantenerse cerrada, el ser propiamente mundo le lleva a abrirse y querer mantenerse abierto y por eso, al encontrarse, el mundo lucha por abrir y mantener abierta a la tierra mientras que la tierra lucha por cerrar y mantener cerrado al mundo, en otras palabras: la tierra necesita del mundo para ser propiamente tierra y el mundo necesita a la tierra para conseguir ser propiamente mundo. En este sentido, la esencia de la auténtica obra de arte, que es la que reposa en sí misma, es el combate esencial: "es en la intimidad del

combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma" (Heidegger, 2010, p.35). Sin embargo, aún nos falta aclarar por qué y de qué modo el combate esencial está relacionado con el acontecimiento de la verdad en la obra de arte.

La verdad habitualmente es definida como concordancia, de esta manera, decimos que algo es verdadero porque coincide el predicado con la realidad. La cuestión es que este no es el sentido en el que Heidegger se refiere a la verdad. Ya lo habíamos mencionado antes, Heidegger está tomando "verdad" como *ἀλήθεια*, es decir, como desocultamiento. El desocultamiento implica el ocultamiento, en tanto que sólo se puede des-encubrir lo que está encubierto. Lo oculto puede ser una mera negación o puede estarse disimulando a sí mismo, es decir, lo encubierto puede estar simplemente oculto o bien puede estar encubriendo el mismo hecho de que se encuentra oculto como un doble encubrimiento. En pocas palabras, el desocultamiento no consiste en un mero traer aquí lo oculto, ni tampoco en un simple mantener en lo abierto, sino que el desocultamiento supone en su interior al doble encubrimiento de tal modo que "el desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento" (Heidegger, 2010, p.39). La esencia de la verdad como desocultamiento es en el fondo la no-verdad, a causa del doble encubrimiento, cuya particularidad es que no *es* sino que *acontece.* El combate esencial, entonces, es—como nos indica Heidegger—uno de los pocos modos esenciales en los que acontece la verdad (2010, p.40), con lo cual, el ser-obra de la obra es la lucha entre tierra y mundo que instiga y mantiene la obra de arte.

1.2.1.4 De la verdad al arte

La indagación en torno a la obra de arte a partir de la verdad como desocultamiento (*ἀλήθεια*)—y ya no desde la estética—supone el combate esencial en el interior de la obra. En el combate esencial se enfrentan la tierra y el mundo. La tierra es lo cerrado que quiere mantenerse cerrado. El mundo es lo abierto que quiere abrir lo cerrado. Al enfrentarse, la tierra se hace más tierra y el mundo se hace más mundo porque en el medio de la lucha ambas se oponen y sobreponen constantemente sin que haya nunca un vencedor, sino que se mantienen en el interior de la contienda. La verdad como desocultamiento puede acaecer en unos pocos modos, uno de ellos es la obra de arte. En la obra de arte acaece la verdad gracias a que en el combate esencial se da la lucha entre lo cerrado de la tierra y lo abierto del mundo

fundando el lugar en el que puede acontecer la verdad. La verdad acontece en la obra porque el combate nunca termina, permitiendo que la verdad no *sea*, sino que *acontezca*.

El ser-obra de la obra consiste en el acontecimiento de la verdad a través del combate entre tierra y mundo puesto en obra gracias a la obra de arte. No obstante, y como el propio Heidegger reconoce, aún se puede argumentar que la obra de arte es en parte una cosa, en tanto que ha sido producida, y que en ese respecto la investigación ha sido infructífera. Por lo tanto, aún debemos revisar la obra de arte como algo producido, pero, recordémoslo, no desde la estética con su idea del artista, sino desde el ser-obra de la obra. El crear y el fabricar[51] son maneras de producción, la cual es un modo de traer delante. Sin embargo, el crear se diferencia del fabricar en tanto que

> Teniendo en cuenta la delimitación recién alcanzada de la esencia de la obra, según la cual en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, podemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido. El llegar a ser obra de la obra es una manera de devenir y acontecer de la verdad. En la esencia de la verdad reside todo" (Heidegger, 2010, p.43-44).

Así pues, considerando la cuestión a partir de la esencia de la obra de arte, el crear es dejar que algo emerja para así convertirse en algo traído delante. En otras palabras, lo más importante del crear es ese dejar y no el mero traer delante. Este dejar, a su vez, —recordemos—está inmerso en relación con la verdad como acontecimiento, por lo cual será "un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento" (Heidegger, 2010, p.45). Es decir, ese dejar no es estático, sino que se encuentra en el movimiento de recibir y tomar del acontecimiento de verdad en la obra que se expresa a través del combate esencial. Aunque, este movimiento, a su vez, tampoco implica la imposibilidad de la fijación de ese dejar.

El crear comprendido desde la obra de arte como ponerse en obra de la verdad es dejar que algo emerja al modo de un recibir y tomar. Dejar, desde esta perspectiva, implica un movimiento que puede ser fijado por medio de la obra a través del rasgo. El rasgo debe ser comprendido a partir del combate esencial, cuando tierra y mundo eclosionan surge el rasgo que permite una suerte de la delimitación de la tierra del mundo al delinear a la tierra y al

[51] Ahondaremos más en la relación creación-fabricación en el capítulo siguiente, así como su relación con la *τέχνη* (*téchne*).

mundo en su choque. Ahora bien, no olvidemos que estamos tratando el crear a partir del ser-creación fáctico, desde ahí, desde lo fáctico de la obra de arte, el rasgo debe ser restituido a la tierra para que éste pueda dibujar los límites del combate: el combate debe ser llevado a lo cerrado de la tierra porque sólo puede ser abierto lo que está cerrado, por medio de la restitución del rasgo a la tierra a través de la obra de arte fáctica.

La obra de arte como ser-creación fáctico es el entramado por medio del cual se ha ordenado y fijado el rasgo en la figura. El ser-creación destaca en la obra de arte fáctica como ese dejar que sea lo que es, o lo que es lo mismo, el ser-creación en la obra de arte resalta como un llano "que es".

> En realidad, podemos observar que todo lo dado es, pero se trata de una simple observación superficial que inmediatamente se olvida como ocurre con todo lo que es habitual. ¿Y qué más habitual que esto: que lo ente es? Por el contrario, en la obra lo extraordinario es precisamente que sea como tal. Ese acontecimiento que consiste en que la obra haya sido creada no se limita a seguir vibrando en la obra, sino que es el mismo acontecimiento de que la obra sea como tal obra el que proyecta a ésta ante sí misma y la mantiene proyectada en torno a sí. Cuanto más esencialmente se abre la obra, tanto más sale a la luz la singularidad de que la obra sea en lugar más bien de no ser. Cuanto más esencialmente sale a lo abierto este impulso que emerge de la obra haciéndola destacar, tanto más extraña y aislada se torna la obra. En el traer delante de la obra reside ese ofrecimiento consiste en «que sea»" (Heidegger, 2010, pp.47-48).

Todo lo dado es, pero rara vez podemos reparar en ello. Los utensilios, por ejemplo, son, pero perdemos fácilmente este hecho porque los utensilios están determinados por su utilidad. Así pues, no notamos que el utensilio "es", sino que "sirve para". Esto no ocurre en la obra de arte. En la obra de arte el rasgo fijado en la figura permite que la obra permanezca retirada dentro de la apertura de lo ente que ella misma ha abierto, lejos de sus vínculos con los humanos. Entre más alejada la obra más sobresale el hecho de que la obra "es". Cuanto más se retira la obra más nos aleja de lo familiar y seguro de las cosas de uso—con las que nos relacionamos habitualmente—y más nos adentra en lo extraño e inseguro del hecho de que la obra "es".

> Seguir estos desplazamientos significa transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de ese momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra. Detenerse en esta demora es lo que permite que lo creado sea la obra que es. Dejar

> que la obra sea una obra es lo que denominas el cuidado por la obra (Heidegger, 2010, p.48).

El cuidado[52] de la obra es permitir que la obra sea la obra que es, permitiéndole retirarse dentro de sí, de esa apertura que ella misma ha abierto, dejándola adentrarnos en lo extraño e inseguro de la obra "que es".

Cuando preguntamos por el carácter de cosa de la obra de arte, dejando de lado la estética, debimos comprender en qué consiste el ser-obra de la obra, el ser-obra está determinado por el ser-creación. El crear es un modo de traer delante cuya pieza clave no es ese traer delante sino dejar que la obra sea la obra que es. Para que la obra sea la obra que es, es necesario que la verdad se establezca en la obra. La verdad requiere de un ente a través del cual la apertura pueda establecerse, este establecimiento de la verdad en un ente se lleva a cabo gracias a la fijación del rasgo del combate entre tierra y mundo por medio de la figura. Al establecerse la verdad en la obra la verdad puede retirarse en la apertura que es ella misma permitiéndonos adentrarnos también nosotros en la inseguridad y extrañeza de la apertura. En este sentido, los humanos tenemos el rol de cuidadores cuando dejamos a la obra ser eso que es. Con todo esto dicho, ya podemos responder a la pregunta que pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte.

La obra de arte es en parte una cosa, sin embargo, si nos limitamos a entender el carácter de obra desde las concepciones habituales en torno a la cosa terminaremos llegando a las respuestas usuales de la estética según las cuales la obra es un conglomerado materia-forma y determinado por la vivencia; en cambio, al preguntar por su carácter de cosa pero esta vez desde el hecho de que la obra de arte es ese ponerse en obra de la verdad, entonces la respuesta será que el carácter de cosa de la obra de arte es su carácter terrestre. Al respecto dice Heidegger,

> […] la esencia de la tierra, como aquella que no está obligada a nada, es soporte de todo y se cierra a sí misma, sólo se desvela cuando se alza en un mundo dentro de la oposición recíproca de ambos. Este combate queda fijado en la figura de la obra y se manifiesta gracias a ella (2010, p.50).

[52] No ahondaremos más en el cuidado en tanto que su relación con la onto-historia va más allá de los alcances previstos para nuestra indagación.

El ser-cosa de la cosa es su carácter terrestre, mismo que sólo puede desvelarse cuando se encuentra dentro del combate esencial entre tierra y mundo, y toda vez que es fijado en la figura por medio de la obra de arte. Esto viene a decirnos que, una vez más, hemos tenido que recurrir a la obra de arte cuando la pregunta que hacíamos no podía ser respondida a partir del propio ente por el que preguntamos, primero el utensilio y ahora la cosa. La razón de esto es que "en el ser-obra de la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, la apertura de lo ente" (Heidegger, 2010, p.51). Ahora que hemos encontrada la respuesta a la pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte aún nos queda responder la pregunta acerca del origen de la obra de arte. ¿Cuál es el origen de la obra de arte? Ponerse a la obra de la verdad.

> Hemos determinado previamente la esencia del arte como ese poner a la obra de la verdad. Pero esta determinación es conscientemente ambigua. Por una parte, dice que el arte es la fijación en la figura de la verdad que se establece a sí misma. Esto ocurre en el crear como aquel traer delante el desocultamiento de lo ente. Pero, por otra parte, poner a la obra significa poner en marcha y hacer acontecer al ser-obra. Esto ocurre como cuidado. Así pues, el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra. *Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad* (Heidegger, 2010, pp.51-52).

El arte como origen de la obra de arte es un llegar a ser, gracias al crear, y acontecer de la verdad, gracias al cuidado. La verdad como el establecimiento del rasgo en la figura de la disputa entre el claro y el encubrimiento acontece desde que se poetiza: "todo arte en esencia es poema" (Heidegger, 2010, p.52). Donde poema no es el delirio del poeta, sino "el relato del desocultamiento de lo ente" (Heidegger, 2010, p.53)[53]. Este es el modo en que Heidegger cierra el círculo empezado al principio del texto, del arte pasamos a la obra, de la obra a la cosa, de la cosa a la obra, de la obra a la verdad y de la verdad volvimos al arte. Este recorrido podría parecernos una pérdida de tiempo, e incluso podríamos pensar que Heidegger debió empezar por el origen de la obra de arte: el arte, pero estaríamos pasando por alto el modo en que Heidegger decidió discurrir. De acuerdo con Bernal-Rivera, Heidegger está discurriendo al modo del círculo hermenéutico, donde

> […] un enunciado interpretativo puede retornar a su origen y de allí desplegarse nuevamente de tal modo que el principio y el fin puedan coincidir en el círculo sin necesidad de un elemento exterior. En el círculo hermenéutico las partes remiten al todo y viceversa, conformando una unidad de sentido que, antes que restringir la

[53] No ahondaremos más en el poema porque esta investigación nos alejaría demasiado de nuestra empresa central: la pregunta por la artesanía.

> comprensión, permite su ampliación. El círculo tiene su lugar en el lenguaje que nombra el ser, el cual decide sobre la facticidad del hombre y se levanta por encima de cualquier subjetividad (Bernal-Rivera, 2008, p.4).

Heidegger, de este modo, aprovecharía el espacio propicio originado por la ruptura del arte con la tradición sostenida hasta entonces no tanto para dar una respuesta final a la pregunta por el arte[54] sino que anuncia la muerte del arte desde la estética[55], en virtud de la cual, ahora el arte debe ser plenamente situado por fuera de la estética. ¿Qué queda después del anuncio de la muerte del arte? Podríamos seguir la orientación legada por Heidegger para pensar el arte, es decir, el arte como acontecimiento, o bien, recurrir a nuevas formas de preguntar por el arte, sin recurrir al esquema conceptual de la estética ni a la vivencia, sino a un nuevo modo de interesarse por la obra de arte: la obra de arte que no es objeto y que tampoco depende del sujeto[56].

La inserción de una breve historia del arte al interior de nuestra pregunta por la artesanía nos ha allanado y aclarado el camino que debemos seguir. El análisis de algunos periodos de la historia del arte, desde la prehistoria hasta el siglo XX, nos ha permitido tener una visión global respecto al arte, así como nos ha dado la posibilidad de empezar a pensar el arte como una invención. La invención del arte, que es la tesis fuerte de Shiner, por un lado, nos ha conducido a una comprensión histórica del arte como un producto cultural, y por el otro, nos dio pie a la exploración de algunos temas que surgen recurrentemente al hablar de arte, tales como: el problema de la *mímesis* (*μίμησις)*, de las artes liberales y las artes serviles, de la τέχνη y de la estética. Finalmente, sirviéndonos de la investigación

[54] Tal y como Bernal-Rivera lo indica en su texto *El arte como acontecimiento. Heidegger-Kandinsky* (2008).
[55] La muerte del arte en Heidegger no se corresponde con el fin del arte para Hegel en tanto que la muerte del arte para Heidegger se refiere a una inevitable muerte del arte si el arte no se capacita para alejarse de la estética y poder dejar de ser mera vivencia o empresa cultural; mientras que para Hegel el fin del arte refiere a que el arte ha alcanzado su forma más acabada.
[56] En este sentido es especialmente recomendable la lectura del texto *Elementos para una estética fenomenológica en la obra de Emmanuel Levinas* (2021) de Gibu-Shimabukuro, donde explora la posibilidad de una estética levinasiana a partir de las tres formas de la materialidad presentes en la obra de Levinas. El nivel uno estaría "ligado a la sensibilidad originaria del cuerpo en el acontecimiento de la separación del sujeto del fondo indeterminado del *il y a*" (2021, p.106). El segundo "se vincula al momento de la estancia del sujeto encarnado en el mundo en la que él no aparece constituyendo las realidades con las que se relaciona, sino, por el contrario, es constituido por ellas a nivel de la sensibilidad desde la modalidad del "vivir de" y del gozo" (2021, p.106). Finalmente, el nivel tres "es el desarrollado por Levinas a partir de la materialidad de la obra de arte correspondiente a la sensación a través de la cual se liberan las cualidades sensibles de los objetos en aquella forma singular de *exotismo* que se describe en *De la existencia al existente*, principalmente" (2021, p.106), siendo este último nivel el que podríamos haber retomado para volver a la pregunta por el arte en el s. XX, aunque, dadas nuestras limitaciones, dejaremos esta vía sin explorar aquí.

heideggeriana en torno a la obra de arte, nosotros hemos podido acercarnos al arte del siglo XX desde la ruptura del arte con la estética. La pregunta del arte ha dejado de ser sobre qué sea el arte y ha pasado a ser: ¿qué queda tras la muerte del arte? Habiendo varios caminos posibles para responder a esta pregunta, nosotros, en cambio, abandonaremos la senda del arte para adentrarnos de lleno en nuestra propia pregunta, la pregunta por la artesanía.

CAPÍTULO 2. DESPUÉS DEL ARTE HAY ARTESANÍA

"¿De qué hablamos cuando hablamos de artesanía?" es la pregunta que nos surge inmediatamente después de la pregunta por el arte cuando leemos *La invención del arte. Una historia cultural* de Shiner. Toda vez que ya hemos examinado la historia del arte, a la par de algunas de las problemáticas más importantes que la rodean, nos toca pasar al segundo punto relevante en torno a la invención del arte: la invención de la artesanía. Para ello, primero revisaremos los elementos más recurrentes en las investigaciones en torno a la artesanía a partir de un análisis en términos de historia, empezando por la prehistoria y terminando con la artesanía en el siglo XX. Las categorías usadas para cada periodo buscarán aportar una suerte de visión general acerca de la artesanía y no el establecimiento de categorías cerradas e incuestionables. Es este también el objetivo de los temas que abordaremos con más detenimiento, es decir, antes que intentar dar la última palabra acerca de éstos, se procurará ir despejando el camino hacia nuestro verdadero interés: la pregunta por la artesanía.

2.1 Un breve análisis en términos de historia[57]

En esta primera sección, recurriendo a la historia cultural de Shiner, nos enfocaremos en realizar un análisis en términos de historia acerca de la artesanía, empezando con la prehistoria y finalizando en el Mundo moderno. Revisaremos los aspectos clave que cristalizaron en la división de las artes y en la constitución de la categoría artesanía. Asimismo, examinaremos los elementos recurrentes en las discusiones sobre la artesanía, como lo son "las artes menores", "el folklore", "el arte popular", y "el kitsch".

2.1.1 Prehistoria

Realizar un análisis de la artesanía desde su historia se nos presenta como una tarea en extremo difícil, esta es la razón por la cual nos apoyaremos en la forma del recorrido que ya hemos realizado a través de la historia del arte. Así, empezaremos nuestro análisis de la artesanía también desde la prehistoria. Recurrir a la prehistoria para comenzar el análisis resulta un movimiento mucho más arriesgado que el de hablar de arte prehistórico en tanto

[57] El término "análisis en términos de historia" se ha tomado de la propuesta arendtiana. Más adelante, en la segunda parte de este capítulo, *La artesanía después del siglo XX*, en *Del origen de la obra de arte a la condición humana* se abordará en qué consiste este método y qué relación guarda con el modelo heideggeriano.

que ni el conocimiento histórico, ni el estético, ni el filosófico nos permite estrictamente afirmar que exista una artesanía prehistórica, por consiguiente, en lugar de lanzarnos a la búsqueda de una "posible artesanía prehistórica" enfoquémonos en el análisis de las prácticas productivas prehistóricas. Los humanos prehistóricos producían objetos desde hace, por lo menos, dos millones y medio de años. Estos objetos, hallados en Etiopía,

> […] consistían en piedras toscamente confeccionadas a través del desprendimiento de capas de piedra para darles un filo. Las piedras regularmente parecen haber sido llevadas deliberadamente y quizás selectivamente al sitio donde fueron realizadas. La creación consciente de herramientas había comenzado[58] (Roberts, 1999, p.21).

Los humanos prehistóricos utilizaban múltiples herramientas, dentro de las cuales podemos destacar aquellas usadas para la confección de sus vestimentas. Es bastante complicado que se conserven objetos prehistóricos realizados en materiales distintos a la piedra, por esta razón destacan los útiles confeccionados a partir de hueso y asta. Entre los objetos prehistóricos hechos de hueso y asta resalta la aguja, en tanto que es

> […] uno de los raros útiles del Paleolítico de los que podemos precisar su utilización. Su similitud con las agujas actuales y las huellas de uso nos permiten inferir su doble función de perforar y retener un hilo, lo que la convierte en una de las herramientas más complejas de esta época. Podemos asegurar su existencia desde el Solutrense, hace unos 22.000 años (Panera-Gallego, 2002, p.2).

Además, como señala Panera-Gallego (2002), el tipo de desgaste que presentan estas agujas, así como el hecho de que la mayoría de ellas son encontradas sin filo en la punta indicaría que éstas no eran usadas para perforar directamente los materiales, sino que eran principalmente utilizadas para unir las piezas previamente perforadas con la ayuda de los perforadores. Los perforadores realizados en piedra y terminados en punta permitían perforar las pieles con las que los humanos prehistóricos podían unir las pieles gracias a la aguja y al hilo. El hilo y las pieles podrían haber sido obtenidas a través del proceso de curtido, para el cual Panera-Gallego (2002) se basa en los procesos de curtido de comunidades de los Pueblos Originarios de Estados Unidos. El anorak fue una de las vestimentas confeccionadas en el paleolítico, que se caracterizaba por tener una capucha adherida a un vestido, como se puede

[58] En el original: "Tools found in Ethiopia are the oldest which we have (about two and a half million years old) and they consist of stones crudely fashioned by striking flakes off pebbles to give them an edge. The pebbles seem often to have been carried purposefully and perhaps selectively to the site where they were pre- pared. Conscious creation of implements had begun".

apreciar en algunas representaciones paleolíticas como *La mujer del anorak*[59], en la cueva de Gabillou. Las prácticas productivas en la prehistoria, como hemos podido apreciar gracias al análisis de la confección de prendas en el paleolítico, presentaban un alto grado de complejidad, desde la elección del material sobre el cual confeccionar, pasando por la herramienta apropiada para cada parte del proceso, hasta el proceso de confección de la prenda en sí.

2.1.1.1 Artesanía, craft y folk art

En la prehistoria existieron diversas prácticas productivas de entre las cuales destacamos la confección de prendas, como el anorak, mismas que dan testimonio de las capacidades productivas de los humanos desde la prehistoria. Sin embargo, podemos decir con seguridad más bien poco acerca de sus prácticas productivas debido a la escasa supervivencia de los objetos prehistóricos en general. Por ello, si queremos comprender las prácticas productivas de la prehistoria, y las prácticas productivas en general, debemos recurrir a modelos analíticos que puedan dar cuenta de ellas. En nuestro caso, recurriremos al modelo propuesto por el filósofo británico Collingwood en *Los principios del arte* (1960).

Collingwood presenta su modelo de prácticas productivas por medio de lo que él llama "artesanía", para diferenciar entre la producción técnica-artesanal y la producción artística[60]. La "artesanía" se refiere al primer sentido de la palabra "arte" que para los griegos era *τέχνη* y para los romanos fue *ars* y que, en pocas palabras es "la capacidad de producir un resultado preconcebido por medio de una acción conscientemente controlada y dirigida" (1960a, p.23). Esta definición del "artesanía" es desarrollada por Collingwood a través de sus seis características. La primera característica de la "artesanía" es [1] su distinción entre medio y fin. La segunda es que [2] la planeación y la ejecución son dos momentos distintos, de los cuales, el primero es la planeación. La siguiente característica es sobre [3] las relaciones medio-fin. En la planeación primero se proyecta el fin y después se piensa en el medio, mientras que en la ejecución primero es el medio y más tarde se llega al fin. Otra característica es [4] la distinción entre materia prima y producto acabado. Una más es [5] la

[59] Nombre: *La mujer del anorak*, (22.000-17.000 a.e.c.) Ubicación: Cueva de Gabillou, Francia. Técnica: tallado en roca.

[60] La propuesta del Arte de Collingwood (1960) se puede resumir en que el Arte no es un tipo de objeto que pueda ser producido, y que por lo tanto no hace parte de la artesanía (*craft*).

distinción entre materia y forma. Por un lado, la materia es lo que permanece desde que es materia prima hasta que es un producto acabado, por el otro, la forma es lo dado por el ejercicio artesanal. La última de ellas es que [6] en la "artesanía" hay tres jerarquías: [a] la de materiales, según la cual el producto acabado de un proceso artesanal es la materia prima para otro proceso, [b] de los medios, conforme a la cual un proceso artesanal provee sus herramientas a otros procesos, y [c] de las partes, por la cual las operaciones más complejas de un proceso artesanal se encuentran divididas entre varias industrias (1960a, pp.23-25; 1960b, pp.15-17).

La "artesanía", según lo indica Collingwood, es una producción preconcebida donde el fin determina al medio y la forma a la materia, que, a su vez, se relaciona con otras producciones preconcebidas por ser su materia prima, o su herramienta, o una de sus partes. Según parece Collingwood no está realmente hablando de las prácticas productivas de la artesanía sino del *craft*. La traducción de craft, en inglés, a "artesanía" en nuestro idioma es una práctica común, pero si nos remitimos a los significados de ambas palabras nos encontraremos con dificultades para aceptar como buena esta traducción. Craft tiene dos sentidos, como sustantivo y como verbo. El primero es "habilidad y experiencia, especialmente en relación con la elaboración de objetos; un trabajo o actividad que necesita habilidad y experiencia, algo producido usando habilidad y experiencia[61]" (Cambridge Dictionary, s.f., definición 1). El segundo es "hacer objetos, especialmente en una forma habilidosa[62]" (Cambridge Dictionary, s.f., definición 3). Mientras que la definición de "artesanía" se define como "clase social constituida por los artesanos" (Real Academia Española, s.f. definición 1), y "arte u obra de los artesanos" (Real Academia Española, s.f. definición 2). Si bien no podemos limitarnos a estas definiciones sí nos apuntan a un hecho: estas palabras no parecen apuntar exactamente a la misma cosa, y por lo mismo, no pueden ser propiamente como sinónimos en nuestra indagación.

"*Craft*" y "artesanía" no son términos que en nuestra indagación podamos considerar como intercambiables entre sí porque no parecen apuntar exactamente a la misma clase de objetos ni exactamente a la misma actividad. Apegándonos al modelo productivo de la

[61] En el original del inglés: "[…] skill and experience, especially in relation to a job or activity that needs skill and experience, something produced using skill and experience."
[62] En el original: "[…] to make objects, especially in a skilled way."

propuesta de Collingwood el *craft* es un término amplio para designar a las prácticas productivas en general, mientras que, partiendo de la definición proporcionada por la RAE, refiere a un tipo particular de objeto y un tipo concreto de actividad. Si lo expresamos en una tabla, estas diferencias se verían así:

Tabla 1.

Comparación entre los términos "artesanía" y "craft"

Término	**Artesanía**	***Craft***
Delimitación	Conjunto de personas que realizan una cierta actividad, y los objetos producidos por un cierto grupo de personas.[63]	El conjunto total de las prácticas productivas, y el conjunto total de los objetos que pueden ser producidos. Incluyendo desde la madera que produce el silvicultor para el leñador y el carbón que suministra el minero al herrero, hasta las operaciones divididas en partes de la industria automotriz. En otras palabras, categoría amplia de producción técnica.

La categoría *craft* comprende toda elaboración productiva en general, sin que por ello incluye al Arte, mientras que la "artesanía" remite a un ámbito mucho más concreto, aunque se tratara también de una práctica productiva. En este sentido, es interesante explorar otras traducciones posibles de nuestro término "artesanía", de entre estos podemos analizar lo que en inglés denominan "*folk art*"[64]. Ejemplos de la estrecha similitud entre "artesanía" y *folk art* los encontramos en el Museum of International Folk Art ubicado en Nuevo México, Estados Unidos, en la organización Folk Art Society of America, o en el texto *Mexican Folk Art* de Mullen (2004), que es un estudio de corte antropológico. Este último caracteriza al *folk art*, siguiendo mi propia traducción, de la siguiente manera:

[63] Que apunta a una forma histórica de producción manual dentro del moderno sistema del arte, aunque esta delimitación será alcanzada más adelante en el texto.

[64] Otro término cercano a *craft* en torno al que existe una gran controversia son las llamadas "artes aplicadas", pero nosotros nos limitaremos a aclarar las diferencias entre craft y artesanía, no así las diferencias entre "artes aplicadas" y *craft*, para lo cual recomendamos la revisión del texto *A theory of craft. Function and aesthetic expression* de Risatti (2007).

> "*Folk art*" no es una palabra fácil de definir. Algunas muestras de *folk art* son hechas para vender a los coleccionistas. Otras cosas que son consideradas *folk art* por algunos, son hechas para usarlas cotidianamente, tales como los juguetes hechos a mano. Algunas muestras de *folk art* hechas en México han sido influenciadas por los españoles mientras que otras son basadas en artes y oficios [*arts and crafts*] tradicionales de los indígenas [*Indian*]. (…) El *folk art* frecuentemente empieza con las ideas creativas de una sola persona o una familia y después es retomada por otros en la localidad. Aunque el *folk art* está basado en tradiciones compartidas, este está en constante cambio y evolución a nuevas formas[65] (2004, p.11).

Y añade, "muchos, pero no todos los tipos de *folk art* mexicano y *craft* son abordados en estas páginas[66]" (2004, p.11). El *folk art* es un término que abarca varios tipos de objetos, desde los hechos para coleccionistas hasta aquellos destinados a la vida cotidiana. A las piezas influenciadas por la tradición productora de España, así como a las piezas influenciadas por tradiciones productoras de los Pueblos originarios en México. Desde los procesos de confección iniciados por un solo artífice, hasta los procesos que involucran a comunidades completas. El énfasis, en este caso, está en los grupos que realizan estas piezas y en las piezas mismas. Por esta razón, el *folk art* como término parece estar más próximo a lo que nosotros llamamos "artesanía" que el término *craft*.

Tabla 2.

Comparación entre los términos "artesanía", "folk art", y "craft"

Término	**Artesanía**	***Folk Art***	***Craft***
Delimitación	Conjunto de personas que realizan una cierta actividad, y los objetos producidos por un cierto grupo de personas.	Conjunto de objetos producidos con diversos fines por diversas comunidades. A partir de un enfoque antropológico y cultural aplicado a objetos tradicionales.	El conjunto total de las prácticas productivas, y el conjunto total de los objetos que pueden ser producidos.

[65] En el original del inglés: "[…] folk art is not an easy word to define. Some folk art is made for sale to collectors. Other things considered folk art by some are made to be used everyday, such as hand-made children's toys. Some folk art in Mexico has been influenced by the Spanish while other folk art is based on traditional Indian arts and craft. Today, about 8 percent of the Mexican population, many of them Indian, earns a living making and selling forms of folk art and craft. Folk arts often begin with the creative ideas of a single person or a family and are then taken up by others in the village. Although folk art is based on shared traditions, it is constantly changing and evolving into new forms."

[66] En el original: "[…] many, but not all types of Mexican folk art and craft are covered in these pages."

El término *craft* designa toda práctica productiva, tanto el proceso como su producto, sin distinguir entre un proceso altamente industrializado, como la producción de un automóvil, y un proceso manual, como la confección de un anorak. Debido a su inespecificidad no resulta una categoría útil para nuestra indagación acerca de la artesanía, aunque el análisis de las prácticas productivas de Collingwood pueda resultarnos provechoso para comprender a la artesanía como una práctica productiva, si bien parece que la artesanía va más allá de ser una mera práctica productiva como cualquier otra.

2.1.2 Antigüedad clásica

Durante la antigüedad clásica se confeccionaron una gran cantidad de objetos que podrían interesarnos para nuestra investigación en torno a la artesanía. Unos de los objetos que han recibido especial atención son las cerámicas griegas. Resulta sorpresivo el interés que despierta la cerámica griega como muestra de arte griego en tanto que este mismo tipo de objeto está más que desatendido cuando pertenece a culturas distintas a la griega y la latina. Sólo nos queda especular cuál pueda ser la razón de este interés tan dispar. Es posible que el interés por la cerámica griega sea fruto de los pocos ejemplos que han sobrevivido de la pintura griega, en tanto que se las aprecia como ejemplos de las representaciones pictóricas del arte griego antes que como los objetos utilitarios de la vida cotidiana que en realidad eran. Un ejemplo de estos objetos es *La copa de Néstor*[67]. De acuerdo con Crespo (2014)[68], se trata de una cótila [*κοτύλη*], una especie de taza pequeña con dos asas, o bien, como plantea Gaunt (2017), es un escifo [*σκύφος*], una taza o cuenco pequeño con dos asas horizontales, decorada en el estilo geométrico propio de la época. Lo que más se suele resaltar de esta copa es la inscripción que se realizó en ella después de su cocción: "De Néstor soy la copa de bella bebida. El que beba de esta copa, al punto de aquel se adueñará el deseo de Afrodita, la de bella corona" (Crespo, 2014, p.74). Por la cual se le ha relacionado no sólo con los estudios de la lengua griega antigua, sino también con el estudio de la Ilíada, recordemos la mención a una copa de Néstor en el canto XI. Dice Homero, en la traducción de Crespo-Güemes:

> Y una bella copa guarecida de áureos clavos que el anciano se llevara de su palacio y tenía cuatro asas—cada una entre dos palomas de oro—y dos sustentáculos. A otro

[67] Nombre: *La copa de Néstor*, (750-700 a.e.c.) Ubicación: *Museo Archeologico di Pithecusae*, Italia. Técnica: barro cocido, en el que posteriormente fue tallada una inscripción. Yacimiento: Necrópolis de San Montano, Italia.
[68] De este mismo modo está catalogada en el *Museo Archeologico di Pithecusae*.

> anciano le hubiese sido difícil mover esta copa cuando después de llenarla se ponía en la mesa, pero Néstor la levantaba sin esfuerzo. En ella la mujer, que parecía una diosa, les preparó la bebida: echó vino de Pramnio, raspó queso de cabra con un rallo de bronce, espolvoreó la mezcla con blanca harina y les invitó a beber así que tuvo compuesta la mixtura (Il. XI. vv.632-641).

Estos versos, que a un mal lector moderno podrían parecerles innecesarios, en tanto que podrían considerar que la detallada descripción, tanto de la copa [*δέπας*] como de la bebida, es una pérdida de tiempo que nos distrae de lo verdaderamente relevante. No obstante, yo argumento que la adición de estas descripciones de la vida cotidiana abriéndose paso aún en medio del relato de la guerra reflejan el carácter indisoluble entre lo que nosotros estamos inclinados a llamar Arte—a saber, el poema—y lo que señalamos como mera artesanía—en este caso, la copa de Néstor—, es decir, pone de relieve el hecho fundamental de que para los antiguos no había una distinción, sino que sus artes eran simple y llanamente arte-artesanía, como propone Shiner (2023). Las artes para los antiguos no distinguían entre la mejor escultura griega, por ejemplo, el Doríforo, y la más bella cerámica, digamos, la Copa de Néstor, sino que ambas coexistían bajo la misma etiqueta. Y esto siguió siendo así hasta el helenismo, momento en el que nació la distinción entre artes liberales y artes serviles.

2.1.2.1 Artes… ¿menores, serviles o mecánicas?

Regresemos a la historia del arte-artesanía para intentar aclarar más la cuestión. Las artes menores[69] surgieron como una categoría tardo-helenística y romana. Recordemos que el término "artes serviles" designaba la educación que le correspondía a aquel que practicaba un arte con la finalidad de obtener una compensación monetaria (Sánchez-Álvarez-Castellanos, 2024, pp.150-151). Estas artes, además, se caracterizaban por implicar el trabajo físico (Shiner, 2023, p.49), y, en general, por permitir la satisfacción de las necesidades de la vida (Gónzalez-Gónzalez, 2008, pp.31-32). Un punto crucial por destacar, y que me gustaría ensayar a continuación, es que el nombre "servil", así como "menor" o "mecánica", no fue acuñado por mera oposición a las artes liberales y que, más bien, la recurrencia en su empleo promovía la desvalorización del trabajo manual, preparando de este modo la posterior separación entre arte y artesanía.

[69] Que también puede ser llamado artes vulgares, artes serviles o artes mecánicas.

Como mencionamos con anterioridad[70], el primero en distinguir entre las artes liberales y las artes serviles fue Galeno en su *Adhortatio ad artes addiscendas*[71]. En este texto Galeno elabora su exhortación en favor de la medicina en detrimento de otras artes. Así, para Galeno existirían dos tipos de artes: [a] las racionales y nobles, y [b] las serviles y manuales[72]. Sobre [a] las primeras nos proporciona un listado[73], de [b] las segundas, en cambio, nos ofrece una descripción: "desdeñables por el esfuerzo corporal que exigen" (2008, p.39). Por lo tanto, Galeno exhorta a la práctica de las primeras artes, particularmente de la medicina, antes que de las segundas. Las artes serviles, entonces, serían las artes manuales que, debido al esfuerzo corporal que exigen, son desdeñables. El problema, o quizás sería mejor decir, el primero de nuestros problemas, radica en la propia palabra "servil". En el original Galeno utiliza las palabras *βαναύσους (banusos)*[74] y *χειρωνακτικάς*[75]. *Χειρωνακτικάς* puede ser traducida como "manuales[76]" o "mecánicas[77]", mientras que *βαναύσους (banusos)* puede ser traducida como "artesanales" o como "serviles".

El término *βαναύσους (banusos)*, que puede ser traducida como "artesanales" o como "serviles" fue uno de los problemas que abordó tangencialmente Hannah Arendt en *La condición humana* (2021a) en torno a sus conceptos de Trabajo y Labor. Nuestro problema es el siguiente: ¿por qué, aunque *βαναύσους* (*banusos*) efectivamente tiene esa doble connotación ("artesanal" y "servil"), se prefiere emplear "servil" antes que "artesanal"? La respuesta fácil sería que el peso de la tradición, criticada por Shiner, nos induce a preferir "servil", y de este modo concluir que Galeno fundó la distinción entre artes liberales y artes serviles. Sin embargo, si nos apegamos al problema la cuestión parece más compleja. La pregunta de Arendt que necesitamos explorar para resolver nuestra cuestión, que el término servil sólo fue acuñado por mera oposición a las artes liberales, es: ¿por qué en la tradición

[70] En *Las artes liberales y la problemática en torno a las artes serviles*, de la sección *Edad Media*, del primer apartado del primer capítulo de este trabajo.
[71] También llamado *De arte*, o *Perì téchnēs*.
[72] Para la traducción, en este caso, me baso en Rodríguez-Moreno (2020).
[73] Siguiendo la traducción de Martínez-Manzano (2008), las artes nobles y racionales según Galeno: la medicina, la retórica y la música, la geometría, la aritmética, la lógica, la astronomía, la gramática y la jurisprudencia. Añadiendo tentativamente las artes plásticas y pictóricas.
[74] Acusativo plural de *βάναυσος*.
[75] Acusativo plural de *χειρωνακτικός*.
[76] Como lo hicieron tanto Rodríguez-Moreno (2020) como Martínez-Manzano (2008).
[77] Como lo indica su entrada en Perseus.

nunca se había abordado la distinción entre Labor y Trabajo?, y más concretamente para nosotros, ¿por qué en la antigüedad no se reparó en esta distinción?

En *La condición humana*, Arendt afirma que existe una diferencia entre las actividades de Trabajo y Labor, de la cual se puede dar cuenta desde la antigüedad, aunque a ninguno de los antiguos les interesó abordar apropiadamente la cuestión. Al respecto Arendt afirma que

> El desprecio hacia la labor, que originalmente surge de la apasionada lucha por la libertad mediante la superación de las necesidades, y del no menos apasionado rechazo de todo es fuerzo que no dejara huella, monumento, ni gran obra digna de ser recordada, se propagó con las recientes exigencias de la vida de la polis sobre el tiempo de los ciudadanos, así como debido a su insistencia en la abstención (*skholē*) de lo que no fueran actividades políticas, hasta que englobó todo lo que suponía un esfuerzo (2021a, p.99).

En la antigüedad, mucho antes de la constitución de las *polis*, ya había un desprecio a la Labor por dos motivos: [a] por su búsqueda de la libertad, que sólo podía ser alcanzada a través de la superación de las necesidades propias de la vida, y [b] por su afán de realizar obras capaces y dignas de ser recordadas. Posteriormente, debido a las exigencias propias de la *polis* sobre el tiempo de los ciudadanos, así como su incitación de abstenerse de toda actividad que no fuera política, este desprecio se extendería a todas aquellas actividades que, no siendo políticas, suponían cualquier tipo de esfuerzo, es decir, el desprecio de los antiguos hacia la Labor se amplió hasta que pasó a abarcar también al Trabajo. De este modo, si seguimos a Arendt en esto, al principio a los que se dedicaban al Trabajo se les llamaba *dēmiourgoi*[78], que se distinguían de los esclavos; posteriormente pasaron a ser *banausoi*, cuyo interés seguía siendo su propia actividad y no la remuneración. Eventualmente, los que una vez fueron simplemente *dēmiourgoi* y que ahora eran *banausoi*, empezaron a ser vituperados en tanto que su quehacer requería de un esfuerzo físico que, además, no estaba orientado a la vida de la *polis*, que era la vida apropiada para el hombre. Con lo cual, a estos *banausoi*, cuya vida no era apropiada para los hombres, era adecuado identificarlos como serviles, como

[78] He preferido conservar la transliteración usada por Arendt de los términos griegos debido a que a Arendt conjuga estas palabras como lo haría con cualquier término del idioma en el que está escribiendo, resultando en que los términos varían en su número y su caso a pesar de que se trate del mismo término.

serviles eran las artes a las que dedicaban su tiempo y sus esfuerzos. En una tabla comparativa estos cambios en el término empleado se verían así:

Tabla 3.

Comparación entre los términos "artesano", "dēmiourgoi", y "banausoi[79]*"*

Término	**Artesano**	***Dēmiourgoi***	***Banausoi***
Delimitación	Personas que realizan una cierta actividad.	Conjunto de personas que se dedican al Trabajo. Sin distinguir las razones que los motivan para ello.	El conjunto total de las personas que se dedican a cualquier actividad que implique cualquier esfuerzo físico, motivados por una remuneración económica.

La Labor, que supedita a los humanos al mantenimiento de la vida por medio de la producción de bienes de consumo, y el Trabajo, que arrebata el tiempo que los humanos podrían dedicar a los asuntos de la *polis*, convertían a los humanos en seres serviles, a los que resultaba apropiado equiparar con esclavos aún si su condición era la de hombre libre. En consecuencia, cuando se cita la división de Galeno de las artes no resulta del todo inapropiado, dado el contexto de la obra, traducir *βαναύσους* como "serviles". Sin embargo, sería equivocado afirmar que es esta experiencia, la de la vida en la *polis* griega, la que ha sustentado la persistencia de la traducción de *βαναύσους* como "serviles" pues la experiencia griega de la vida en la *polis* se ha perdido hace tiempo[80]. Así pues, sólo nos queda señalar que, pese a que las preocupaciones de la vida en la *polis* fueron el origen del menosprecio de estas artes, no pueden ser consideradas la razón por la cual se promovió esta traducción a lo largo del tiempo. Y que, asimismo, podemos afirmar que la recurrencia de esta traducción puede ser considerada como uno de los elementos que contribuyeron a la desvalorización del

[79] Hemos añadido la categoría "artesano", provista por la RAE, para facilitar la comprensión de las diferencias que entrañan el empleo de *"dēmiourgoi*" y *"banausoi".*

[80] Como lo demuestra el extenso análisis que hace Arendt en el apartado de Acción de *La Condición Humana*, al que no daremos más atención en tanto que nos alejaría demasiado del tema de esta tesis.

trabajo manual en sí mismo, sin relacionarlo con las preocupaciones políticas, lo que prepararía el terreno para la posterior separación entre arte y artesanía.

2.1.3 Edad Media

La división de las artes en liberales y mecánicas (también llamadas serviles, menores, utilitarias o vulgares) durante la Edad Media, no originó la distinción entre Arte y artesanía porque las artes, que se dividían en liberales y mecánicas, distinguían actividades intelectuales de actividades corporales[81]. Además, la clasificación de las artes liberales no se estableció hasta bien entrada la Edad Media; mientras que la clasificación de las artes mecánicas nunca llegó a consenso, pese a que tenemos algunas propuestas como la clasificación de Hugo de San Victor o la clasificación de Ramón de Llul. El primero las dividió en las dividió en siete: tejido, armamento, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro (Shiner, 2023, p.60), el segundo las dividió entre: mercaderes, marineros, juglares y trovadores, pastores, pintores, labradores, y maestros de oficios (Da-Costa, 2006, p.135-136). Asimismo, la distinción medieval entre "artistas" y "*artifex*" distinguía a quienes se dedicaban a las artes liberales y quienes se dedicaban a las artes mecánicas y en ningún caso fueron utilizadas para distinguir a individuos concretos porque la noción de autoría no tenía ningún lugar al interior de los gremios ni de los talleres. Los gremios en la Edad Media albergaban una gran variedad de *artifex*, por ejemplo, los pintores pertenecían a la cofradía de drogueros en tanto que confeccionaban sus propios pigmentos. Asimismo, un *artifex* como único individuo no podía asumir encargos, sino que el taller al que pertenecía realizaba el encargo. Y, finalmente, la belleza, siempre que no estuviera reservada a la naturaleza, era inseparable de la utilidad lo que elimina toda posibilidad de una contemplación desinteresada de los objetos producidos en los talleres (Shiner, 2023, pp.60-61; 65-66). Si comparamos la figura del *artifex*, de la Edad Media, con la figura del *demiurgoi* y con la del *banausoi* , de la Antigüedad clásica, se vería así:

[81] Y ni unas ni otras pueden ser consideradas el origen de la categoría Arte, como veremos más adelante.

Tabla 4.

Comparación entre los términos "artesano", "artifex", "dēmiourgoi", y "banausoi"

Término	**Artesano**	***Artifex***	***Dēmiourgoi***	***Banausoi***
Delimitación	Personas que realizan una cierta actividad.	Personas que se dedican a las artes mecánicas, es decir, a las artes que implicaban un esfuerzo físico. Y que trabajaban en talleres y pertenecían a gremios.	Personas que se dedican al Trabajo.	Personas que trabajan con vistas a un pago.

En la Edad Media no existía aún la distinción entre "Arte" y "artesanía", ni entre "artista" y "artesano", y por la misma razón, no distinguían entre obras de arte y artesanías. Un ejemplo de cómo operaba el Antiguo sistema de las artes, término acuñado por Shiner, es la gran importancia que tuvieron los encargos hechos por Enrique III a Mabel de Bury St. Edmunds. De acuerdo con Lancaster (1972) Mabel de Bury St. Edmunds es una de los pocos artífices pertenecientes al reinado de Enrique III de Inglaterra de las que se cuenta con una gran documentación respecto a las piezas que le fueron encargadas por el rey. De entre estas piezas me gustaría destacar La casulla para el altar de St. Edward[82].

La casulla fue ordenada a De Bury St. Edmunds presumiblemente, como indica Lancaster (1972), debido a la excelencia de su trabajo, que sería de conocimiento del rey. Sabemos que la pieza debió contar con bordados con perlas y oro, y que debió haber sido forrada con seda y oro gracias a los registros de los encargos, pues la pieza no se conservó hasta nuestros días. La falta de conservación es un problema que aqueja a muchas piezas de este periodo, sólo nos queda especular las razones detrás de este descuido. Una de estas razones acerca de las cuales podemos especular es que las piezas que no se han intentado

[82] Nombre: *La casulla para el altar de St. Edward*, (1239-1241) Técnica: bordado con perlas y oro.

conservar pertenecían al folklore del pueblo, a diferencia de aquellas producciones que sí se han preservado, que pertenecían a las clases educadas.

2.1.3.1 El folklore

La idea de que el pueblo se divide en dos partes, donde uno sería el reconocido y al cual se buscaría preservar para la posteridad, mientras que el otro sería descuidado y olvidado, es recurrente al interior de las discusiones en torno a la tensión entre arte y artesanía. En su ponencia *Relaciones actuales entre arte popular y arte culto* Traba (1979) presenta su idea en torno al arte popular y al arte culto: no hay dos pueblos que produzcan dos tipos de artes sino un solo pueblo, y todos los intentos por diferenciarlos no son más que intentos vanos de ensalzar a uno por encima del otro. Al interior de su propuesta, Traba explora tres sentidos en los cuales se habla de arte popular, como [a] artesanía, como [b] pintores primitivos, y como [c] folklore. Sobre [a] la artesanía, a la que Traba no se preocupa realmente por definir, dice que no es una actividad liberadora sino reproductora de la explotación a través de programas gubernamentales que sólo buscan su comercialización. Respecto de [b] los pintores primitivos, afirma que éstos son considerados una suerte de puente entre los artífices del arte popular y los artistas del arte culto. Finalmente, acerca [c] del folklore, Traba dice que, en la medida en que el arte popular se entiende como un producto realizado por las manos, todas las demás artes son comprendidas como folklore. El folklore, a su vez, es caracterizado como "los documentos de la vida popular", marcados por una mirada nostálgica y de consumo, es decir, el folklore como arte popular.

La posición teórica que caracteriza al folklore como arte popular defiende que el folklore es lo que está a la base de eso que, desde las teorías estéticas contemporáneas, se nombra "arte popular". Ejemplos de este uso podemos encontrarlos a lo largo de las ponencias presentadas en el primer coloquio internacional organizado por el Instituto de investigación estéticas de la UNAM en 1975[83], así, tenemos que Kubler utiliza "arte folk" como sinónimo de "arte popular", también O'Gorman, en su comentario a Kubler, afirma que los términos "arte popular", "arte llano" y "arte folk" son equivalentes; asimismo Rodríguez-Prampolini menciona "folklore" como intercambiable con "arte popular", y lo

[83] Mismo que en 1979 se recogería en una compilación de textos.

mismo implica Acha en su respuesta a ésta. No obstante, esta no es la única perspectiva respecto del folklore, otra más es la analiza al folklore como una categoría antropológica.

El folklore, de acuerdo con Herrero, "se ubica dentro de una rama de la Antropología Social, dado que confluyen en él componentes de la cultura y del individuo portador del discurso folklórico" (2010, p.145). Desde esta perspectiva, lo que nosotros llamaríamos artesanía sería "folklore material", como también indica Herrero (2010). La problemática que surge a partir de considerar a la artesanía como folklore material es que se funda en la antropología del siglo XIX. El evolucionismo antropológico que defendió la antropología del siglo XIX, en lo que respecta a nuestra pregunta por la artesanía, resulta en teorías y métodos jerarquizantes donde la artesanía es presentada como un producto inferior al arte. Herrero resume dichas teorías y métodos de la siguiente manera: en primer lugar, [1] se considera que hay una cierta unidad psíquica del hombre, en tanto que todos los hombres pertenecen al género humano. Prueba de ello es el desarrollo unilineal de las instituciones, prácticas, creencias y técnicas. En segundo lugar, [2] se cree que hay pueblos que se encuentran más avanzados en su desarrollo y pueblos que están más atrasados en su desarrollo. La evidencia que respalda esta idea se encuentra en las costumbres de las sociedades más avanzadas, donde éstas subsisten tan sólo como vestigios. En último lugar, [3] se considera que se puede avanzar de un estadio más atrasado a uno más avanzado a través del progreso y del desarrollo tecnológico. De este modo, el folklore material, así como el folklore en general, pertenecería a aquellos grupos humanos que se encuentran entre los salvajes y la sociedad culta, y, por lo mismo, sería propio de un estadio más atrasado dentro de ese supuesto desarrollo unilineal del hombre. En cambio, en las sociedades más avanzadas, si acaso se conserva alguna forma de folklore, sólo existiría como un mero vestigio propio de los estratos sociales populares, que, a su vez, son vistos como grupos humanos que están entre los salvajes o primitivos y la sociedad culta.

La perspectiva teórica del folklore que lo caracteriza como arte popular, y la posición teórica que presenta al folklore como una categoría antropológica no son incompatibles entre sí, sino que fácilmente pueden operar en conjunto. Si el folklore material son los productos de sociedades menos avanzadas, entonces el arte popular simplemente se encarga de recoger y preservar estos productos a modo de vestigio. No obstante, no parece ser la intención de

los defensores del folklore como categoría cultural, que equipara al folklore con el arte popular, defender que el folklore sea una actividad productiva inferior al arte, sino que buscan señalar que este tipo de planteamientos son erróneos. Debido a esta alta compatibilidad teórica entre dos perspectivas que en principio se suponen opuestas debemos ponernos en guardia frente a los enfoques antropológicos cuya raíz sea el evolucionismo antropológico, así como frente a las simplificaciones que reducen la diversidad de las actividades productivas, que estén por fuera del Moderno sistema del arte, como Arte popular.

2.1.4 Edad moderna

Al principio de la Edad moderna, es decir, en el Renacimiento, las artes liberales adquirieron tanta importancia que su contraparte, las artes serviles, cayeron en un desprestigio tal que los artífices del periodo comenzaron a buscar formas de desligarse de las artes mecánicas y empezaron a encontrar justificaciones para asociar sus artes con las artes liberales; abandonando de este modo su condición de trabajadores a sueldo para pasar a ser considerados gentiles hombres. Así, por ejemplo, tenemos los esfuerzos de Alberti por elevar la poesía al rango de arte liberal (García-Sánchez, 2005) o el empeño de los pintores y escultores de la época en crear academias, como la Academia Romana de San Lucas o la Academia Francesa, que les permitieran alcanzar la condición de libres por medio de asociar sus artes, bien con otras artes más prestigiosas o bien con ideales espirituales (Shiner, 2023, p.108). Estos procesos culminarían en la elevación de la pintura, escultura y arquitectura a artes liberales, transformando para siempre la formación del artífice en el proceso, así como la constitución de la nueva categoría llamada "literatura", a través de la asociación de la retórica con la poesía.

En este periodo, en el Renacimiento, fueron realizadas una gran cantidad de piezas que podrían ser de utilidad para nuestra indagación, no obstante, nosotros nos limitaremos a la revisión de una de ellas: *El salero de Francisco I de Francia*[84]. Benvenuto Cellini fue un escultor y orfebre del Renacimiento, considerado uno de los exponentes más importantes del Manierismo. Aprendió orfebrería en el taller de Andrea di Sandro Marcone (Pope-Hennessy, 2026), posteriormente sería aprendiz de Miguel Ángel por un breve periodo (Calvo-Santos,

[84] Nombre: *Saliera di Francesco I di Francia* (1543). Ubicación: *Kunsthistorisches Museum*, Viena. Técnica: forjado en oro [26 x 33.5 cm]. Autor: Benvenuto Cellini.

2021). Una de sus obras más reconocidas es precisamente El Salero de Francisco I de Francia, confeccionado en oro y con incrustaciones en marfil y ébano representa a Tellus, a quien identificamos gracias a la cornucopia que sostiene en su mano derecha, y Neptuno, que puede ser reconocido gracias al tridente que sujeta también con su mano derecha. Al lado de Tellus se encuentra un pequeño templo que estaba destinado a almacenar la pimienta, mientras que al lado de Neptuno hay una suerte de pequeña embarcación que sería usada para guardar la sal (Mejías-Blake, 2021). Que este salero sea tanto una pieza manierista como un objeto utilitario presenta un problema importante, ¿debemos considerarlo como una obra de arte o como un producto artesanal o como algo más?

La instauración de la antigua clasificación de las artes, serviles y liberales, durante los primeros siglos de la Edad moderna, pese a causar grandes estragos en los gremios de los artistas-artesanos, no bastaron para que el arte-artesanía entrara en definitivo declive, sino que hizo falta la irrupción de un proceso más: el desmoronamiento de la antigua clasificación. El cambio en la antigua clasificación, de acuerdo con Shiner (2023), comenzó en el siglo XVII con el cambio en la valoración de la ciencia y de la retórica. Por un lado, la ciencia pasó a ser un conocimiento práctico, mientras que, por el otro, la retórica empezó a ser vista como una mera cuestión de ornamento y estilo. Otro cambio importante fue la inversión de los valores, pues, en el antiguo sistema—que rigió hasta la Edad moderna—las artes liberales se caracterizaban por su falta de utilidad. Al respecto González-González (2008) menciona que uno de los atributos constitutivos de las artes liberales era su no-utilidad, que no respondían a exigencias prácticas. En el naciente sistema, en cambio, se privilegiarán valores antaño emparentados con las artes serviles, como lo son la utilidad y la practicidad: lo práctico sobre lo teórico. En este nuevo contexto es que se erige la moderna categoría de Ciencia, así como la moderna categoría de Bellas artes. Aunque aún queda por aclarar cuál fue el lugar que ocuparon las viejas artes mecánicas, para ello sirvámonos de otra pieza más: un jarrón[85] del taller de Wedgwood.

Josiah Wedgwood se formó como ceramista en el negocio familiar, más tarde pasó a trabajar con Thomas Whieldon, otro alfarero reconocido de la época. Luego de que la relación

[85] Nombre: *Jarrón* (1775-1800). Ubicación: Museo del Prado, España. Técnica: loza de pasta cerámica [17.2 x 10.4 cm]. Etruria, taller de Josiah Wedgwood.

laboral con Whieldon terminó, pasó a trabajar en Ivy House. Posteriormente, en 1768, abrió su propio taller, Etruria[86], junto con Thomas Bently, comerciante de Liverpool quien infundiría en Wedgwood la pasión por el mundo grecolatino. Wedgwood se haría particularmente famoso por su interés en las invenciones en lo que respecta a la cerámica, de este modo, creó nuevos procesos para confeccionar nuevos acabados, como "la loza de la reina" o "el basalto negro" (Ceballos-Escalera, y Braña-de-Diego, 1975, pp.52-53). Algunas de sus piezas más famosas son réplicas de obras grecolatinas, como su copia del *Vaso de Portland*[87]. A mí, en cambio, me gustaría hablar de uno de sus jarrones. La pieza forma parte de la colección del Museo del Prado, aunque no está expuesta, consiste en un jarrón de jaspe en forma de urna sobre una base circular de color lavanda, intercalado con un ajedrezado en pasta blanca sobre el cual se encuentran cuadrifolios de color verde. En la base lleva incisa su marca: Wedgwood.

Una de las particularidades que Shiner (2023) resalta respecto a las piezas del taller de Wedgwood es el proceso que instauró: una especie de cadena de montaje. Rompió con la forma tradicional en que se elaboraban las cerámicas, que consistía en que cada artífice trabajaba de principio a fin en cada una de las piezas que producía, y en cambio separó cada uno de los procesos, así, cada uno de sus trabajadores se dedicaba a una única función específica, es decir, el diseñador se limitaba al diseño de las piezas mientras que el moldeador se limitaba al moldeado (2023, pp.172-174). Asimismo, Shiner destaca que Wedgwood buscaba elevar la condición de la cerámica al rango de Bella arte, aunque no lo conseguiría y sus piezas son consideradas únicamente ejemplos de Artes decorativas. La problemática que abren el salero de Benvenuto y los jarrones de Wedgwood es clara: ¿por qué un salero es elevado a la categoría de Arte mientras que un jarrón es meramente una pieza decorativa? O lo que es lo mismo, ¿por qué se hace una distinción entre el arte culto y las artes populares?

2.1.4.1 La dicotomía entre arte culto y arte popular

Manrique (1979) en su ponencia, *Categorías, modos y dudas acerca del arte popular*, comienza problematizando las definiciones y categorizaciones de arte popular. Siguiendo

[86] Aunado a la apertura de su taller Wedgood fundaría también un pueblo con el mismo nombre.
[87] Nombre: *Vaso de Portland* (1790 [Copia del original griego]). Ubicación: *Victoria and Albert Museum,* Inglaterra. Técnica: baño de jaspe. Etruria, taller de Josiah Wedgwood.

este espíritu, nosotros, al igual que él, empezaremos revisando algunas definiciones y caracterizaciones de lo que llaman "arte popular". Si iniciáramos este recorrido temporalmente nos encontraríamos con que el arte popular se origina en un tiempo anterior a la historia, en un espacio presumiblemente carente de geografía y como un producto tanto de la inventiva como de la necesidad humana (Campos, 1934; Marín-de-Paleen, 1974). Otros, como recoge Ovando-Shelly (2005), situándose en el contexto de México, proponen que el arte popular se origina en el siglo XVI con los primeros encargos de los conquistadores a los artífices indígenas. No obstante, ella misma señala que el arte popular surgiría a la par de las Bellas artes, es decir, haciendo uso de la terminología de Shiner, con el auge del Moderno sistema del arte, así pues, la historia del arte popular en México iniciaría en 1783 con la fundación de la Academia de San Carlos. En cambio, Rubín-De-la-Borbolla, hija, (2015) propone la siguiente cronología: en 1921 se realizaría la Primera exposición de arte popular mexicano a cargo de Roberto Montenegro, Jorge Enciso y el Doctor Atl. Después, en 1940, se llevaría a cabo el Primer congreso indigenista interamericano que marcaría la pauta de las políticas indigenistas en América los siguientes años. En 1952 se crearía el Museo nacional de artes e industrias populares cuya finalidad era el fomento del desarrollo artesanal. Posteriormente, en 1970, se crean el FONART (Fondo nacional para el fomento de las artesanías) y La casa de las artesanías. A partir de entonces que se desarrollarían múltiples definiciones de "arte popular" por diversos autores, por lo cual, el término como tal habría sido tratado desde hace más de 100 años, es decir, su antigüedad como categoría no iría más allá del siglo XIX. A este primer enfoque lo llamaremos modelo institucional.

Otra perspectiva que podríamos intentar es buscar todas aquellas cosas que sean designadas como "arte popular", reunirlas en un solo grupo e identificar lo que todas ellas tengan en común. Si hiciéramos esto nos encontraríamos que ejemplos de arte popular son: las artesanías, el folk o folklore, el arte primitivo, la literatura, la pintura, las ceremonias y festividades conmemorativas, la música, la plástica vernácula, etc. En otras palabras, esta metodología resultaría en un esfuerzo infructífero, en tanto que, como ya lo advierte Manrique,

> […] siendo los objetos de arte popular tan variados y diferentes entre sí, no parece haber un denominador común que sea válido y aplicable para todos. En efecto, ni las cualidades formales que ostentan ni las circunstancias en que esos objetos de arte

> popular fueron creados, permiten predicar de ellos características que rijan para todos. No se refieren en su totalidad a determinada clase o grupo social, ni dejan ver un tipo de ejecución paralela (1975, p.256).

Los objetos que los autores identifican como "arte popular" son tan diversos que difícilmente podríamos reconocer el vínculo que los entrelaza a pesar de que podríamos invocar algunos nexos entre ellos, como lo son las circunstancias de su elaboración o la clase social a la que pertenece su artífice. A este segundo modelo lo llamaremos modelo de las muchas-cosas.

Un enfoque más que podríamos ensayar es recurrir a cualquier historia del arte popular, del mismo modo en que podemos recurrir a una de las muchas historias del arte. Si hiciéramos esto, en este caso, nos encontraríamos que "arte popular" no suele decirse a secas, sino que le acompaña siempre una determinación más: su lugar de procedencia. Así, al querer recurrir a algún manual de arte popular que nos ilustre deberíamos antes determinar la región geográfica que nos interesa investigar. Que esto es así podemos constatarlo recurriendo a algunos textos de historia de arte popular mexicano. Marín-de-Paleen, en *Historia general del arte mexicano. Etno-artesanías y arte popular*, define al arte popular como "una manifestación humana correspondiente a todo pueblo de cualquier latitud" (1974, p.9). Y añade:

> Pero ¿a qué se debe que en algunos pueblos abunden más que en otros las manifestaciones de este arte? Sin duda, los sociólogos, psicólogos, antropólogos, historiadores, cronistas y economistas se han ocupado siempre de ofrecer razones y explicaciones, valiosas y considerables (1974, p.9).

Que a todo pueblo le corresponde tener un arte popular podría implicar una de dos cosas para nosotros: [a] que sí es posible hacer una historia universal del arte popular, o [b] que no es posible hacer una historia universal del arte popular, sino tan sólo historias concretas y situadas. La postura de Marín-de-Paleen parece ser más bien la segunda porque, luego de problematizar su propia definición, la resuelve sencillamente invocando que el arte en popular en México ha florecido a causa de circunstancias favorables, como lo son su latitud y el ingenio de sus productores. Por consiguiente, Marín-de-Paleen estaría prefiriendo un enfoque situado antes que adentrarse en las causas más profundas que podrían explicar las diferencias en los desarrollos del arte popular en las distintas regiones, esto es, lo concreto sobre lo general.

En esa misma línea tenemos la definición del Dr. Atl, quien, en la introducción al catálogo de la primera exposición de arte popular mexicano, dice que

> […] en la denominación de artes populares están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México, las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial; incluyo también en esta denominación las producciones literarias y musicales" (Murillo-Cornadó citado por Rubín-de-la-Borbolla, 2015, p.77).

El Dr. Atl entonces comprende como arte popular toda manifestación de ingenio y habilidad del pueblo de México, sin distinguir si su finalidad es puramente artística o si se realizan con la expectativa de un pago. Además, aclara que su definición, que no se limita a la plástica, también abarca la literatura y la música. Una vez más, se abre una de dos posibilidades, o bien [a] se puede hablar del arte popular de forma general, o bien [b] no se puede hablar universalmente del arte popular, sino sólo de forma situada. En tanto que el Dr. Atl ha especificado que se trata del arte popular del "pueblo de México", cabe pensar que él suscribe a la segunda posibilidad antes que a la primera. A este tercer modelo lo llamaremos modelo nacionalista.

Si el modelo nacionalista sólo indica una precisión conceptual, esta precisión no dejaría de llamar la atención por varias razones, aunque yo haré mención sólo de una: ¿por qué al hablar de arte popular debemos enunciar también al pueblo al cuál ese arte pertenece? Podría parecer que es tan sólo una cierta precisión al hablar, como una forma de categorización más. Así, tendríamos que el arte podría ser entendido según los movimientos artísticos o por regiones geográficas, de modo tal que, si siguiéramos a los movimientos artísticos tendríamos, por un lado, "barroco", "impresionismo", "cubismo", etc.; mientras que si siguiéramos la categoría regional tendríamos, por el otro, "arte popular mexicano", "arte popular chino", "arte popular alemán", etc. Pero, no parece ser el caso, ya que, de ser así, podríamos considerar a *Las Meninas* una obra del Barroco, pero también podría ser una obra de arte popular español o *La Gioconda* como una pieza del Renacimiento, pero también una obra de arte popular… ¿italiana?... ¿florentina? Esto quiere decir que llamar arte popular a determinadas piezas no responde a un modo distinto de clasificar a las artes, ni a una indicación geográfica, sino a algo más. Ese "algo más" quizá lo encontremos si nos enfocamos en su otro apellido: "popular".

El arte popular, que no es una clasificación más en la que puede inscribirse al arte ni hace referencia a una única zona geográfica determinada, ha de ser el arte propio "del pueblo". Esta línea es la que sigue Ramírez-de-Lucas y Caso. El primero, según recupera Abraham-Jalil, dice que el arte popular

> […] tiene características zonales y que puede reconocerse en él, tanto el país como la región de donde procede […] es variadísimo pero, al mismo tiempo tiene unidad de fondo, pues en todas sus realizaciones se aprecia la fuerza creadora del pueblo que lo hizo" (2015, p.28).

Por lo tanto, Ramírez-de-Lucas afirma que cada artífice le imprime a sus productos unas ciertas características de acuerdo con la zona geográfica de la que él mismo procede. Que cada artesano le de unas u otras características a sus productos según su propia procedencia, puede ser interpretado de una de dos formas: [1] el artífice suscribe a la tradición de la región a la que pertenece, o [2] el artífice transmite a su pieza un cierto "algo" que a él le fue transmitido por la "tierra": una suerte de esencialismo. Esta segunda opción es a la que Ramírez-de-Lucas suscribe toda vez que invoca a la "fuerza creadora del pueblo que lo hizo" que puede ser apreciada en cada una de sus producciones.

Caso, asimismo, decía que

> […] hemos de entender entonces por arte popular aquellas manifestaciones estéticas que sean un producto espontáneo de la vida cultural del pueblo mexicano; las obras de arte en las que el artista manifiesta por su inspiración y por su técnica, que es un portavoz del espíritu artístico del pueblo (Caso citado por Rubín- de-la-Borbolla, 2015, p.77).

El arte popular, entonces, tendría dos tipos de producto: [a] las manifestaciones estéticas, cuyo artífice es la vida cultural del pueblo; y [b] las obras de arte, cuyo artífice deberá presentarse como un portavoz del pueblo. El foco para Caso es claramente el pueblo, concretamente, el pueblo como motivo de la producción, [1] no como fuente de inspiración sino [2] como transmisor de su "espíritu artístico".

Si seguimos la interpretación de estos autores, que el arte popular es un reflejo de una esencia de un determinado pueblo, entonces añadirle el gentilicio no es una mera forma de clasificar a las artes, sino una manera de ordenar la categoría más amplia que sería un Arte Popular, con mayúsculas. A este cuarto modelo lo llamaremos modelo cultural-romántico. Siguiendo el modelo cultural-romántico, el Arte Popular, que sí sería universal, no dejaría de ser un concepto más bien vacío, en tanto que agruparía todas las expresiones artísticas de

todos los pueblos, es decir, volvemos al principio, no podríamos decir por qué una y otra cosa son ejemplos de arte popular más allá de invocar la frase "expresa el espíritu artístico de tal o cual pueblo", pues, ¿acaso hay una forma universal en que se expresa este "espíritu artístico" o varía dependiendo el pueblo?, y peor aún: todavía no sabemos de qué están hablando los autores cuando invocan al llamado "pueblo".

Los autores que acabamos de revisar, Ramírez-de-Lucas y Caso, son baste esquivos a la hora de mencionar quiénes son esos a los que llaman "el pueblo", afortunadamente hay otros autores que nos dejan en claro quiénes son "el pueblo". Dice García-Canclini que

> […] el arte popular es el producido por la clase trabajadora o por artistas que surgen de ella o adhieren a su proyecto, que dentro del proceso artístico valora especialmente el consumo no mercantil, la utilidad de las obras, y que la originalidad o la calidad de las mismas, como así la amplitud de su difusión, importan en la medida en que sirven a necesidades colectivas (1977, p.107).

Es decir, el artífice del arte popular son la clase trabajadora, sean artistas pertenecientes a ella o artistas que suscriben a los proyectos de esta clase. Asimismo, las producciones de arte popular son aquellas en las que se pone de relieve su utilidad, originalidad y calidad antes que sus posibilidades de consumo. Y, finalmente, son producciones de arte popular, aquellas que privilegien la máxima difusión a fin de servir a necesidades colectivas. En la definición de García-Canclini, el pueblo son las clases trabajadoras y todos quienes suscriban a sus proyectos de clase.

También podemos recuperar la definición de Bonfil quien decía que

> […] la cultura popular es la que portan sectores o grupos sociales definidos como populares, aun cuando estos forman parte de un espectro muy amplio…dentro de un mundo subalterno que debe entenderse no solo en términos de clases sociales sino también de sus antecedentes históricos como pueblos colonizados (Bonfil citado por Rubín-de-la-Borbolla, 2015, pp.78-79).

Esto es, la cultura popular es la propia de los grupos sociales subalternos, siendo esta subalternidad determinada por la clase social y por los pueblos que han sido colonizados. Por lo tanto, para Bonfil el llamado "pueblo" está conformado por el grueso de los grupos subalternos, mismos que están constituidos tanto por la clase social a la que pertenecen como por los pueblos que han sido colonizados. Al entender al "pueblo" como las clases trabajadoras y las sociedades que han sido colonizadas, nos estamos reconduciendo a la dicotomía entre el arte culto y el arte popular.

El arte popular cuando se le considera como el arte de las clases trabajadores y de las sociedades que han sido colonizadas, sea que se le entienda como parte de unas prácticas o tradiciones concretas, sea que se le vea como el reflejo del espíritu de ese pueblo, nos conduce a la problemática que arrastra el arte popular: su dicotomía respecto al arte culto. En la compilación *La dicotomía entre arte culto y arte popular,* Traba (1979), en su ponencia titulada *Relaciones actuales entre arte popular y arte culto*, propone que el arte popular sólo se diferencia del arte culto en virtud de los orígenes socioeconómicos y étnicos de sus artífices, así como por la clase social a la que pertenecen sus consumidores. En esta misma línea, Pedrosa (1979), en su ponencia, *Arte culto y arte popular,* afirma que la dicotomía responde más a prejuicios de clase que a diferencias estéticas en tanto que el arte popular es tan sólo una categoría creada con la instauración de la sociedad capitalista y la división de clases. A este último modelo lo llamaremos modelo socioeconómico.

Recapitulemos los cinco modelos que hemos revisado en torno a la cuestión del arte popular. [1] El modelo institucional propone que el arte popular nace en el momento que las instituciones reconocen su existencia, es decir, cuando se le ha instituido. [2] El siguiente modelo que presentamos, el de las-muchas-cosas, se limita a enlistar los productos de las diversas actividades productivas que han sido etiquetadas como arte popular. Ambos modelos, no presentan ninguna confrontación entre ambos, sino que operan bien juntos. Así, todo objeto que haya sido reconocido por las instituciones del arte popular como arte popular será arte popular. En otras palabras, todos los objetos que sean reconocidos por las instituciones, como las academias de arte o los museos, serán, por ese simple hecho, muestras de arte popular. El problema es que estos modelos, juntos o separados, no pueden dar cuenta de las razones de fondo por las cuales algunos objetos son incluidos en la definición mientras que otros son excluidos, eso sin mencionar las semejanzas que guardan con el modelo institucional del arte de Dickie. A la combinación de ambos modelos lo nombraremos modelo institucional de las muchas cosas.

El siguiente modelo que revisamos fue [3] el modelo nacionalista, que se centra en delimitar a los objetos que pertenecen al arte popular de una determinada nación. Este tercer modelo empata muy bien con [4] el modelo cultural-romántico, cuya propuesta se sustenta en la idea de que existe un "espíritu del pueblo". La delimitación geográfica propuesta por el

modelo nacionalista puede ser sustentada y reforzada por el modelo cultural-romántico en tanto que ambos comparten la raíz común de la idea romántica de nación, y es este precisamente el problema con ambos. La nación difícilmente puede ser definida si no es haciendo uso de figuras retóricas con pretensiones metafísicas, cuyas ideas sólo se sostienen por medio de diferenciar, pero no de definir. A la combinación de ambos modelos lo llamaremos modelo del espíritu de la nación. Finalmente, [5] el modelo socioeconómico se enfoca en las clases sociales, concretamente en la clase trabajadora, los grupos subalternos y las sociedades que han sido colonizadas.

[a/1-2] El modelo institucional de las muchas cosas no es del todo incompatible, ni con [b/3-4] el modelo del espíritu de la nación ni con [c/5] el modelo socioeconómico pese a que los tres modelos se sostienen en marcos teóricos diferentes. El modelo que presenta una mayor maleabilidad es el [a] modelo institucional de las muchas cosas, porque su aparato metodológico se limita a la institución, y no así a las razones de fondo por las cuales se ha institucionalizado algo en primer lugar, de tal manera que cualquier cosa puede ser institucionalizada, sea por ser parte del espíritu de una nación, sea por ser un producto de las clases desfavorecidas. [b] El modelo del espíritu de la nación también puede ser reconciliado con el modelo socioeconómico, porque este modelo no da nunca ninguna indicación de qué o quién sea la nación, así, la nación puede ser un término tan amplio o tan concreto que incluya o suprima a varias partes de un estado-nación. Es decir, en el fondo este modelo tampoco resuelve cuáles son las razones por las que unos objetos sí son producto del espíritu de una nación y otros no. [c] El modelo socioeconómico, a diferencia de los primeros dos, sí indica la razón por la cual unos productos son arte popular y otros no. La razón está determinada por el origen del artífice, si pertenece o no a las clases desfavorecidas. En este caso, el énfasis de las obras de arte popular no estaría en las propias obras sino en los artífices, y, no como artífices, sino como pertenecientes a las clases desfavorecidas o lo que es lo mismo, como no-pertenecientes las clases favorecidas. Volvamos a Manrique.

Manrique, a quien mencionamos al principio de este apartado, de algún modo, sintetiza las tesis de Traba y Pedrosa en una sola: “el concepto arte popular nace para

distinguir, no para *definir*" (1979, p.257)[88]. El problema principal de la categoría "arte popular", sea como concepto universal o como categoría regional, es que no designa nada en particular sino el conjunto total de todo lo que no puede ser simplemente llamado Arte.

2.1.5 El siglo XX: el Mundo moderno

En la Edad moderna se erige el Moderno sistema del arte, así como la moderna categoría de Ciencia. En este contexto, la artesanía, como parte de las antiguas artes menores, queda a merced de un nuevo desafío: la industrialización. En el siglo XIX, como indica Kim (2014), en los países industrializados de Europa los productos de la industria rápidamente ganaron ventaja comercial sobre los artesanales al ofrecer productos de calidad similar a menores costos. Es entonces cuando emerge una nueva problemática, los productos industriales son acusados de ser de mal gusto, como ejemplifica Suárez-Gaviria: "[…] la imitación, o si se quiere, la falsificación del producto artesanal por medio de procesos industriales, provoca en la cotidianidad de la época victoriana valores estéticos superficiales y de mal gusto" (2013, p.41), y añade: "[…] exuberantes jarrones, candelabros, sillas, mesas, espejos, entre otros objetos decorativos, eran producidos industrialmente a bajo costo como falsas reproducciones basadas en aquellas originales, producidas por maestros artesanos y que decoraban las habitaciones de las mansiones de aristócratas y burgueses" (2013, p.41).

Tras el agotamiento de los artesanos durante el siglo XIX, pese a los admirables esfuerzos de movimientos como el *Arts and Crafts*; el siglo XX impuso aún otro desafío más a las antiguas artes decorativas: el rechazo a la ornamentación. Luego de la separación del arte de la artesanía, ésta buscó su supervivencia a través de su asociación con la ornamentación, tal y como indica Kim[89] (2014, p.64). Por esta razón, cuando en el siglo XX las ideas de la Bauhaus y del texto *Ornamento y delito* de Adolf Loos impulsaron un ambiente de rechazo hacia la ornamentación, la artesanía sufrió un nuevo desprestigio. Las artesanías, y los demás productos de las antiguas artes menores, pasaron a considerarse adornos

[88] Aunque cabe mencionar que hay autores como Bartra (2019) que se oponen a la disolución de la categoría arte popular, pues se puede hacer una reapropiación del término para desligarlo de su carácter negativo y ensalzar los aspectos positivos que pueden ser recuperados.

[89] Dice Kim: "[…] historically, at least up to the 19th century, craft was rather straightforwardly related to "ornamentation," "decoration," or "beauty."" (Kim, 2014, p.64). Para no entrar en controversia con el término "belleza" he optado por sólo usar "ornamentación", aunque es claro que para Kim ambos términos están tan altamente relacionados que pueden ser intercambiables, cuando menos en este ámbito.

etnográficos[90] que, en países como México, pasó a ser sinónimo de indígena estrechamente ligado al nacionalismo. La asociación de las artesanías con la etnografía y el nacionalismo dio origen a una nueva dicotomía: la distinción entre las auténticas artesanías y las cosas que son meramente *kitsch*.

2.1.5.1 La exacerbación de la dicotomía arte vs. Artesanía: lo kitsch

Ragon (1979), en su ponencia *El arte popular y/o la contra-cultura*, explora una de las posibilidades que surgen al interior del arte popular: el arte popular como una forma de contra-cultura. En este sentido, Ragon plantea que, si partimos de la idea de que existe una cultura de los ricos, así como una cultura de los pobres, entonces ambas culturas coexistirían en oposición de la una frente a la otra. En ese sentido de oposición, la cultura de los pobres, por su mera existencia, se presentaría como contracultura en forma de arte popular. El arte popular para Ragon, siguiendo su línea de pensamiento, no es tanto el arte contracultural sino el arte que promueve el ensueño que ha sido domesticado en el arte oficial. Así, Ragon nos presenta algunos ejemplos del ensueño promovido por el arte popular. Me gustaría rescatar tan sólo uno de ellos.

Recuperando la investigación de Lassus, Ragon nos presenta la maravilla de los jardines de algunas zonas parisinas, así como del norte y del este de Francia. Diminutas casas casi apiladas unas contra otras resguardaban, en sus pequeñísimos jardines, muestras de arte popular. Por medio del paisajismo, colocaban arbustos miniatura, siguiendo las formas de Versalles o reproduciendo la idea de una selva, ponían elementos miniaturizados de la vida cotidiana, como faros, molinos e incluso ¡la torre Eiffel!, decoraban la vegetación añadiendo el elemento industrial, realizaban árboles de concreto o le ponían guirlandas de corcholata a

[90] Uso el término "adorno etnográfico" para apuntar a su relación con la ornamentación pero sobre todo para apuntar a lo que múltiples autores latinoamericanos denuncian en torno a la artesanía: se le considera un producto cultural hecho por las clases desfavorecidas para el consumo de las clases medias y altas: "[…] las relaciones de las clases medias y dirigentes, productoras y consumidoras del arte culto, con la clase proletaria y campesina productora del arte popular, son, por consiguiente, meras relaciones de consumo. La compra de objetos artesanales es cada vez mejor vista en nuestras ciudades, no sólo porque resultan más baratos que los objetos industriales, lo cual no hace más que confirmar los niveles de hambre en los que se mantiene al productor de arte popular, sino porque corresponde a la mentalidad unificadora y romántica de la burguesía hacer uso de objetos que recuerdan tan inocentemente el ser nacional y afirman, sin mayor problema, la identidad que todos desean poseer a bajo costo. El incremento formidable de los locales de venta de artesanías en las ciudades y aeropuertos, no hace más que extender certificados de identidad para una clase media que siente rudamente sobre sus espaldas los golpes de una tecnología ideológica extranjera que penetra ella a ella, trivializa y desfigura la vida latinoamericana, sin darle aliciente alguno al consumidor" (Traba, 1979, p.60).

sus arbustitos. También añadían elementos propios de la cultura pop, como lo era la adición de Blancanieves y sus siete enanos en una glorieta del pueblo. De este modo, aquellos arquitectos paisajistas, como los nombró Ragon, de ocupación eran mineros y en sus tiempos de ocio se dedicaban a la elaboración de jardines de ensueño. Esta es la razón por la que Ragon apunta a la potencialidad contracultural de la cultura popular, los mineros se rebelaban contra las condiciones de vida que les eran impuestas por medio de la estética.

Los arquitectos paisajistas de Ragon, que como forma de ganarse la vida se dedicaban a la minería, no dejaron indiferentes a los asistentes del coloquio. Prueba de ello es el comentario que hizo Frenk al respecto de ellos: "[…] la minicatedral, la minitorre Eiffel, Blancanieves y el pato Donald: desde un punto de vista humano, muy bien. Magnífico. Pero, ¿por qué no decir francamente que son cursilerías o, usando un término alemán, ya indispensable en todas partes: que son Kitsch?" (1979, p.56). Frenk plantea importantes objeciones al trabajo de Ragon, la más importante en lo que respecta a nuestra investigación es la siguiente: ¿en qué se basa Ragon para llamar arte popular a las producciones de los arquitectos paisajistas? La respuesta, aunque bastante clara, se oponen a la domesticación del ensueño promovida por el arte oficial, no logra convencer a Frenk. Hagamos nuestro el posicionamiento de Frenk y discurramos al respecto.

El término "*kitsch*" comenzó a emplearse hacia 1870 al usarlo para designar a "las baratijas y objetos sentimentales que consumían los turistas en Múnich, uno de los centros comerciales de arte más importantes de la época" (Lucero & Abadi, 2017, p.23). Fue hasta principios del siglo XX que adquirió relevancia como categoría estética en el ámbito germano, gracias a los textos de Broch. No obstante, la repercusión del kitsch como categoría estética no se limitó al contexto germano, sino que se extendió como lo demuestran los análisis de Greenberg (Sarasola, 2019, p.168). De acuerdo con Sarasola, el *kitsch* se enmarca como un problema de recepción, y, por consiguiente, se le relaciona con la cuestión del gusto. Dentro de la discusión del buen gusto, el *kitsch* representa el mal gusto de las clases medias y populares frente al buen gusto de la élite. No obstante, el *kitsch* no se agota en la discusión acerca del gusto, sino que está intrínsecamente relacionado con la modernidad, pues está ligado tanto a la industrialización como a la reproductibilidad (2019, pp.176-177). Un

ejemplo de *kitsch* en nuestro contexto es el "mexican-curious" del que habla Marín-de-Paleen (1974). Este es definido como

> […] un producto sin historia, híbrido y feo; feo por carecer del alimento básico, indispensable, o sea la educación artística, la educación del pensamiento, del corazón y de las manos que se mueven discretamente para producir algo armonioso que procure gozo a la vida cotidiana (1974, p.39).

y añade: "[…] afortunadamente, no abundan los ejemplos de esa seudo-artesanía (*sic*.), y corresponde al público consumidor aceptarlos o rechazarlos" (1974, p.39).

Aunque no sea práctica habitual decir abiertamente que hay artesanía *kitsch* o que la artesanía pueda ser *kitsch*, es cierto que no son pocos los autores que gustan de decir que la artesanía no forma parte del sistema del arte porque sus artífices carecen de formación y sus productos reflejan su falta de maestría, como es el caso de Lauer. Como da cuenta Herrero (2010), para Lauer existen diferencias entre el sistema artístico y el sistema artesanal. Al segundo se le describe como: con tendencia a la baja especialización y el predomino a la producción en serie, a diferencia, por supuesto, del Arte.

La cultura del pobre, como la llama Ragon, y el arte popular como su producto, se contraponen a la cultura del rico en tanto que es esta última la que se considera la cultura oficial. Como cultura oficial, junto con su producto: el arte oficial, legitima aquellos productos humanos que merecen el título de Arte a través de su categoría del "buen gusto". En consecuencia, el arte popular es siempre contracultural porque no sigue ni las formas ni los lineamientos del buen gusto, aún incluso cuando esa sea la intención del artífice. La historia del gusto da por sí misma para toda una discusión, baste por el momento lo siguiente: el gusto es dictaminado por la cultura oficial. En la actualidad esa cultura oficial es más cuidadosa con las formas en que establece sus categorías, ya no dice abiertamente que las muestras de arte popular, como las realizadas por los arquitectos paisajistas parisinos, sean de mal gusto, pero sí se cuida en diferenciar qué artes pertenecen al museo de arte y cuáles al de antropología. Por esta razón, debemos ser precavidos de qué partes del discurso oficial estamos dispuestos a aceptar para nuestra investigación, en tanto que ni si quiera cuenta con la disposición de investigar seriamente todas las formas que no se adecuen a las ya establecidas.

El análisis de la artesanía en términos de historia nos ha conducido a la revisión de algunos periodos históricos, iniciando por la prehistoria y culminando con el Mundo moderno, a través de los cuales hemos podido explorar algunos de los elementos que son recurrentemente mencionados en las discusiones en torno a la artesanía. Con la ayuda de las ideas del filósofo Shiner, así como de los análisis realizados en el primer Coloquio internacional de historia del arte del Instituto de investigaciones estéticas de la UNAM, hemos constatado una de las tesis centrales de Shiner: antes de la distinción entre Bellas artes y artesanía había arte-artesanía. El arte-artesanía, asimismo, indica una categoría productiva que estuvo vigente en el Antiguo sistema del arte, cuyas características y categorías difieren de las actuales, hasta la instauración del Moderno sistema del arte. El segundo problema que hemos abordado es la continuación del primero, ¿qué sucedió con la artesanía tras la separación? Algunas de las respuestas habituales son, que la artesanía forma parte de las artes menores, o del folklore, o del arte popular o incluso que hacen parte del *kitsch*. El análisis de estas categorías en relación con la discusión en torno a la artesanía nos ha permitido contextualizar el papel de la artesanía, aunque también se ha descubierto que estas categorías no agotan nuestro problema central. Por esta razón, nosotros, siguiendo el espíritu de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, vamos a emprender el camino para volver a preguntar, en nuestro caso concreto, por la artesanía.

2.2 La artesanía después del siglo XX

En esta segunda sección nos centraremos en aproximarnos a la pregunta por la artesanía por medio de la implementación del círculo hermenéutico heideggeriano de *El origen de la obra de arte*, apoyándonos en el modelo de comprensión arendtiano y el método histórico de Arendt. Para ello, revisaremos brevemente en qué consiste el círculo hermenéutico realizado Heidegger en *El origen de la obra de arte*. Examinaremos su relación con la doble hermenéutica arendtiana, para explicar el modelo de comprensión arendtiano en *Los orígenes del totalitarismo* y en *La condición humana*. Posteriormente, recuperando el círculo hermenéutico heideggeriano, la doble hermenéutica arendtiana y el modelo de comprensión, aplicaremos sus bases al caso concreto de la artesanía después del siglo XX. Todo ello con la finalidad de que nuestro replanteamiento de la pregunta por la artesanía nos conduzca finalmente al lugar apropiado de la artesanía.

2.2.1 La aparición de la artesanía

Luego de una larga tradición de arte-artesanía la categoría Arte irrumpió en el mundo provocando la división de las artes. Poco a poco el Antiguo sistema del arte se fue desmoronando y apareció la división propia del Moderno sistema del arte: Ciencia moderna y Bellas artes. Frente a este panorama la artesanía no pudo hacer más que retroceder, pasando de ser "artes" a convertirse en mero ornamento. Ante este panorama, a nosotros se nos abre una posibilidad: la pregunta por la artesanía no ha sido correctamente planteada. En la siguiente sección, revisaremos el círculo hermenéutico heideggeriano, el análisis en términos de historia de Arendt, y el modelo de comprensión arendtiano.

2.2.1.1 Del origen de la obra de arte a la condición humana

La pregunta por el arte al interior del pensamiento heideggeriano, de acuerdo con Pérez-Gómez (2025, pp.22-28), debemos rastrearlo a partir de la Metafísica del *Dasein*. La ontología fundamental, pese a sus alcances respecto al ser, empezaba a mostrar sus limitaciones. De este modo, entre 1928 y 1929, surge la posibilidad de preguntar por otros modos de ser que, siendo distintos del *Dasein*, están ya presupuestos en el mundo. Aparece la metontología. La metontología, por un lado, se encargará de la pregunta por el ente en general, es decir, el mundo; mientras que, por el otro lado, la ontología fundamental se ocupará de la pregunta por el ser. Así, gracias a este periodo de tránsito podrán surgir las condiciones necesarias para que, posteriormente, Heidegger pueda plantear la pregunta por el arte por fuera de la estética.

Gracias a la introducción de la metontología que según Pérez-Gómez completa a la Ontología fundamental, dando como resultado la Metafísica del *Dasein*, pudo surgir más tarde la pregunta por el arte al interior de la *Kehre*. Será en 1935 cuando Heidegger impartirá una conferencia, misma que repetirá en 1936. Al texto de estas conferencias le añadirá más tarde el epílogo. No obstante, el texto que conocemos incluido en *Caminos de bosque* no sería propiamente concluido sino hasta 1956 y publicado hasta 1960[91]. Por supuesto, cabe aclarar que no se trató de una secuencia lineal, como si se tratase de un texto unitario, sino que fue resultado de un proceso de reelaboración. *El origen de la obra de arte*, como ya hemos revisado, se divide en cinco partes, las cuales, yendo de una cuestión hacia la otra,

[91] Tal y como se indica en *El origen de la obra de arte* (2010).

terminan por volver al principio de la cuestión, es decir, forman un círculo. En este círculo, al que se le denomina "círculo hermenéutico", como indica Bernal-Rivera,

> El pensar que se mueve en circulo es presentado, en esta escritura igualmente circular, como un pensamiento que retorna a la misma pregunta; es decir, que no olvida su lugar de origen y difícilmente lo abandona, pues permanecer en el camino del círculo es la fiesta del pensar (*Fest des Denkens*). (2008, p.6).

El círculo hermenéutico a través del cual Heidegger aborda la pregunta por el arte en *El origen de la obra de arte* es, siguiendo a Belgrano (2020), trabajada como noción por Heidegger al comienzo del texto. Por esta razón, revisemos el texto una vez más. Dice Heidegger:

> Qué sea el arte nos los dice la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte. Es evidente que nos movemos dentro de un círculo vicioso. El sentido común nos obliga a romper ese círculo que atenta contra toda lógica. Se dice que se puede deducir qué sea el arte estableciendo una comparación entre las distintas obras de arte existentes. Pero ¿cómo podemos estar seguros de que las obras que contemplamos son realmente obras de arte si no sabemos previamente qué es el arte? Pues bien, del mismo modo que no se puede derivar la esencia del arte de una serie de rasgos tomados de las obras de arte existentes, tampoco se puede derivar de conceptos más elevados, porque esta deducción da por supuestas aquellas determinaciones que deben bastar para ofrecernos como tal aquello que consideramos de antemano una obra de arte. Pero reunir los rasgos distintivos de algo dado y deducir a partir de principios generales son, en nuestro caso, cosas igual de imposibles y, si se llevan a cabo, una mera forma de autoengaño. (2010, p.12).

De forma más sintética, aunque mucho menos exuberante, Heidegger estaría planteando la problemática que entraña la propia pregunta por el arte: para saber qué sea la obra de arte necesito saber qué sea el arte, pero para saber qué sea el arte antes tengo que saber que sea la obra de arte. En este contexto, como él mismo señala, no bastaría con tomar obras de arte y ver qué es lo que tienen todas ellas en común para determinar a eso "en común" como el arte. De este mismo modo, tampoco sería suficiente buscar conceptos que indiquen qué piezas son obras de arte, porque todos estos conceptos ya llevan dentro de sí presuposiciones que no pueden justificarse sin antes haber establecido qué sea la obra de arte. En otras palabras, estamos obligados a movernos en círculo. Aunque aquí Heidegger introduce un matiz importante, podemos considerar al pensamiento en círculo como un vicio del pensar, como lo considera la lógica, o podemos adentrarnos en el círculo desde otra

perspectiva. Ver al pensamiento en círculo como el "signo de que el planteamiento de la pregunta está bien" (Heidegger, 2006, p.15).

Si nos apegamos lo máximamente posible a nuestra pregunta, la pregunta por la artesanía, nos encontraremos que, al igual que sucede con la pregunta por el arte, para saber qué es la artesanía antes necesitamos saber qué es la pieza artesanal, pero para identificar a la pieza artesanal, primero tendríamos que saber qué es la artesanía. Como podemos ver, estamos obligados a recorrer un círculo. Por supuesto, nuestro círculo no correrá a la par del círculo hermenéutico heideggeriano desplegado en *El origen de la obra de arte*, sino que nosotros nos apegaremos al modelo de comprensión y al método histórico arendtiano desplegados en *La condición humana* y en *Los orígenes del totalitarismo*.

Hannah Arendt nunca buscó hacer parte de ninguna disciplina, ni tampoco intentó formar parte de ninguna escuela de pensamiento[92], antes bien, procuró aproximarse a los problemas desde su propia perspectiva: la comprensión. A pesar de este alejamiento deliberado de toda doctrina, tradición y filosofía es innegable la influencia que ejerció la filosofía de Heidegger en su pensamiento. Esta influencia heideggeriana en el pensamiento arendtiano es particularmente relevante en lo que respecta a la cuestión de la comprensión. De acuerdo con Di-Pego, Arendt tomará a la figura del *Dasein* como sustento ontológico de su modelo de comprensión, en tanto que el *Dasein* es un modo de ser en el que la propia existencia implica "una relación de comprensión con su ser" (Arendt citada por Di-Pego, 2016, p.73). De esta manera, Arendt se apoyará en la relación de comprensión con su ser del *Dasein* en lugar de recurrir a cuestiones metodológicas. Así pues, el modelo de comprensión se sostiene por un trasfondo ontológico y no uno metodológico, poniéndose a salvo de las críticas dirigidas hacia su modelo de comprensión.

Las críticas dirigidas al modelo de comprensión arendtiano empleado en *Los orígenes del totalitarismo*, eran mayormente sustentadas por la aparente ausencia de un aparato metodológico en esta obra. Arendt respondió a las críticas indicando que su método no pertenecía ninguna de las ciencias históricas ni sociales, sino que consistía en un esfuerzo de

[92] Hannah Arendt no buscó formar parte de ninguna disciplina ni tampoco hacer parte de ninguna área filosófica, a pesar de ello es posible leerla en clave filosófica y, más concretamente, fenomenológica en tanto que sus textos están imbuidos de ambos espíritus, como lo prueba el texto *Phenomenology in Plurality. Hannah Arendt on Political Intersubjectivity* (2018) de Sophie Loidolt.

comprensión.[93] Adentrarnos en la cuestión de la comprensión nos conduce a la entrevista que concedió a Günter Gaus en 1964. En esta entrevista Arendt nos ofrece algunas indicaciones respecto de la compresión: "Sabe usted, lo esencial para mí es poder comprender. Y a esta comprensión remite también, en mi caso, la escritura. La escritura forma parte del proceso de comprensión" (2021c, p.55). Con esta frase, Arendt establece que el vínculo que une a la comprensión con la escritura es que hace parte en el proceso mismo de la comprensión. Respecto al modo en que opera la escritura, como un componente de la comprensión, Arendt añade:

> Es entonces cuando uno fija determinadas posiciones. Supongamos que uno tuviera muy buena memoria y pudiera retener todo lo que piensa. Como sé hasta qué punto soy perezosa, dudo mucho de que en tal caso hubiera escrito jamás una sola línea. Lo que a mí me importa es el proceso mismo de pensar. Cuando lo realizado, me siento completamente satisfecha en términos personales. Y si consigo expresarlo adecuadamente por escrito, vuelvo a estar satisfecha. (2021c, p.55).

Al decir esto, Arendt nos indica el papel de la escritura al interior del proceso de comprensión: fijar las posiciones. La fijación de una posición sólo es necesaria en tanto que no se es capaz de recordar y retener todo lo pensado. En este sentido, la escritura funcionaría como una forma de preservación del pensar, en esta función conservadora radica su importancia en el proceso de comprensión arendtiano. Finalmente, dice Arendt al respecto de la comprensión: "Lo que quiero es comprender. Y cuando otras personas comprender en el mismo sentido en que yo he comprendido, ello me produce una satisfacción que es como un sentimiento de pertenencia." (2021c, p.56). El proceso de escritura, por lo tanto, al interior de la comprensión entendida en términos arendtianos, consiste en fijar una posición alcanzada a través del pensar. La cuestión, ahora, radica en determinar la relación que existe para Arendt entre la comprensión y el pensar. Resulta claro, aunque no es explícitamente dicho por Arendt, que la comprensión y el pensar hacen parte del mismo proceso: el ejercicio mismo de pensar nos permite comprender.

La comprensión dentro del pensamiento arendtiano es entendida como un proceso que involucra dos elementos: la escritura y el pensar; sin embargo, aún necesitamos más elementos para delimitar cómo opera el proceso de comprensión para Arendt. En *Los*

[93] Aunque cabe aclarar que Arendt tampoco dio las suficientes pautas para elaborar su modelo de comprensión, sino que debemos ir rastreando cada uno de los elementos y cómo operan a través de sus obras.

orígenes del totalitarismo Arendt advierte a sus lectores cuál será su enfoque, la comprensión, así como cuál es el sentido de éste:

> La comprensión, sin embargo, no significa negar la afrenta, deducir de precedentes lo que no los tiene o explicar fenómenos por analogías y generalidades tales que ya no se sientan ni el impacto de la realidad ni el choque de la experiencia. Significa, más bien, examinar y soportar conscientemente el fardo que los acontecimientos han colocado sobre nosotros—ni negar su existencia ni someterse mansamente a su peso como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera—. La comprensión, en suma, es un enfrentamiento impremeditado, atento y resistente, con la realidad—cualquiera que sea o pudiera haber sido ésta. (Arendt, 1998, p.8).

Comprender es evitar los lugares comunes. Para comprender debemos rehuir a las explicaciones causales, así como a las analogías y generalidades. Asimismo, comprender es examinar y soportar la realidad. Para comprender debemos comprometernos con la realidad, sin importar cómo se nos presente[94]. Hay, por lo tanto, dos ejercicios operando a la par en la comprensión: un ejercicio de crítica y un ejercicio de análisis. Siguiendo la lectura de Di-Pego (2016), en *Los orígenes del totalitarismo* Arendt realiza un doble movimiento que estructura la forma misma de la obra. Por un lado, Arendt presenta una crítica a las concepciones epistemológicas tradicionales: ciencia, causalidad y objetividad. Por el otro, introduce su modelo de comprensión. [1] La crítica a la tradición es realizada por Arendt con el objetivo de demostrar su impertinencia para dar cuenta de los asuntos humanos, y así sustentar su preferencia por el modelo de comprensión. [2] La introducción al modelo de comprensión es caracterizado por Di-Pego como una doble hermenéutica donde emerge un círculo hermenéutico que se mueve entre [a] la comprensión previa, [b] el conocimiento proveniente de la historiografía y las ciencias sociales, [c] la comprensión, y [d] su re-ejecución permanente: "El esfuerzo de la comprensión consiste en revisar la comprensión preliminar pero al mismo tiempo dotar de sentido al conocimiento" (2016, p.76). A través de la puesta en marcha conjunta de ambos movimientos, [1] la crítica a la tradición y [2] el modelo de comprensión Arendt logra articular su propio método histórico.

En *Los orígenes del totalitarismo* Hannah Arendt no se propone escribir una historia del totalitarismo, como su nombre podría inducirnos a creer, sino que busca dar cuenta de un

[94] Por supuesto hay más de dos elementos de interés en la cita anterior, sin embargo, nosotros nos centraremos en los aspectos más metodológicos de la propuesta arendtiana.

fenómeno novel, cuyas características, por lo tanto, no pueden ser deducidas de fenómenos ni de experiencias anteriores, sino que debe ser comprendido desde su propia novedad. Para ello, Arendt empleará su propio modelo de comprensión aplicado a un problema en clave histórica:

> Lo que hice—y lo que en todo caso habría hecho, dada mi formación previa y mi forma de pensar—fue descubrir los elementos centrales del totalitarismo y analizarlos en términos históricos, rastreándolos en la historia previa hasta donde lo consideré oportuno y necesario. Quiere esto decir que no he escrito una historia del totalitarismo, sino un análisis en términos de historia (Arendt, 2005, p.484).

Arendt descubrió los elementos centrales del totalitarismo, como fenómeno novel, y los analizó en términos históricos. Estos elementos fueron rastreados históricamente, aunque no de forma exhaustiva sino siguiendo su propio criterio. Por lo tanto, no realizó una historia del totalitarismo sino un análisis en términos de historia. Este modo de análisis es llamado por Owens (2017) "El método histórico de Hannah Arendt". Sin embargo, hemos dicho que los asuntos humanos, y aún más como fenómeno novel, no pueden ser comprendidos en términos de causalidad[95], entonces, ¿por qué Arendt realiza su análisis en términos históricos? Por el papel que desempeña la historicidad en la cristalización de un fenómeno novel. La cristalización en el pensamiento arendtiano es una metáfora tomada de la química[96] según la cual

> […] habría elementos totalitarios que se encontrarían dispersos y en cierta medida invisibilizados, pero que en determinado momento confluyen o precipitan dando lugar al totalitarismo. (Di-Pego, 2016, p.79).[97]

De esta forma, la recuperación de los elementos del totalitarismo es realizada en términos históricos porque estos elementos son previos a la propia irrupción del fenómeno, y si bien no son capaces de explicar al fenómeno novel en una relación causa-efecto sí constituyen una suerte de fondo del mismo. Como fondo del fenómeno novel, los elementos son analizados en términos de historia porque los estamos revisando en relación con el fenómeno novel, es decir en retrospectiva. El modelo de compresión arendtiana sustentado

[95] Un hecho histórico no puede ser explicado, según entiende Arendt, como consecuencia de uno o varios hechos anteriores.
[96] Y más precisamente de una metáfora empleada por Kant, como indica Di-Pego (2016).
[97] Parece ser que la cristalización como parte del análisis de comprensión del método histórico se corresponde más con el fenómeno novel, perteneciente al ámbito de los asuntos humanos. En este sentido, nosotros dejaremos por fuera la posibilidad de la cristalización de la artesanía.

por la figura del *Dasein* del pensamiento heideggeriano, y ejecutado a través del método histórico arendtiano le permitió a Arendt realizar un ejercicio de comprensión en torno al totalitarismo sin preservarlo haciendo una historia de éste; recuperando sus elementos sin insertarlos en una trama de causas y efectos sino salvando la particularidad del totalitarismo como fenómeno novel. La cuestión que ahora nosotros debemos resolver es indicar de qué forma vamos a adecuar el modelo de comprensión arendtiano, así como el círculo hermenéutico heideggeriano a nuestra pregunta por la artesanía.

La aplicación del método histórico de Hannah Arendt, apoyado en su modelo de comprensión, así como el seguimiento del círculo hermenéutico heideggeriano, tendrá tres aspectos clave que se desarrollarán conjuntamente: [a] una parte crítica a la tradición estética, artística, filosófica e histórica; [b] otra parte de análisis en término de historia de los elementos que hacen parte de la artesanía; y [c] el movimiento propio del círculo hermenéutico.

2.2.1.2 De la artesanía al utensilio

Nuestra indagación en torno a la artesanía nos ha conducido hacia la pregunta "¿qué es la artesanía en cuanto a modo de ser de la producción humana?". Podríamos decir que la artesanía es aquello que es producido por los artesanos. Si tomamos por buena esta respuesta nos encontraríamos que las respuestas habituales acerca de cómo surge la artesanía tienen por base alguna de estas dos nociones: la artesanía es [a] una expresión cultural, o [b] una expresión humana. Si, a su vez, aceptáramos que la artesanía es [a] una expresión cultural, entonces nos encontraríamos con un desafío más. En lo que respecta a la artesanía, cuando es vista como una expresión cultural se presupone de antemano que hay una suerte de "algo" que va desde el artesano hacia la pieza. Este traspaso de "algueidad" no es al modo del artífice que imprime una forma determinada sobre la materia, sino que defiende la idea de que el artífice está transfiriendo un cierto algo a la pieza artesanal. Aunque esta transferencia de "algueidad" pueda ser difícil de ver, si recurrimos a revisar lo escrito en México acerca de la artesanía y, al mismo tiempo, lo comparamos con la bibliografía disponible en habla inglesa lograríamos apreciar que en las investigaciones realizadas en nuestro país se le da un gran peso al origen étnico y de clase de los artesanos. Así, por ejemplo, Bartra (2008) pone el foco en las mujeres artesanas; Traba (1979) enfatiza las diferencias entre los artífices provenientes

del campo frente a los artífices de ciudad, y ambos frente al artífice de los Pueblos originarios; Herrero (2010) se enfoca en el artífice que pertenece al pueblo, enfrentado con el artista burgués; Marín-de-Paleen (1974) realiza una taxonomía completa en torno al origen étnico y social de los artesanos; Serrano (2013) habla de las piezas según su lugar de procedencia: mexicano, nootka, maya, etc.; Suárez-Gaviria (2013), haciendo una reconstrucción histórica, propone que la artesanía es producto de la mezcla de españoles, indígenas, afrodescendientes, mulatos y mestizos. En este sentido, ¿qué diferenciaría un textil "maya" de un textil "mestizo"? ¿acaso la diferencia sólo radica en que el primero fue producido por un artesano maya y el segundo por un artesano mestizo? Si estuviéramos en una exposición de artesanías, y nos detuviéramos delante de una cótila, ¿diríamos que es una cótila griega si ha sido producida y encontrada en Grecia?, y si en cambio, fuera una cótila que copia a La copa de Néstor pero que ha sido confeccionada en un taller en México, ¿la llamaríamos cótila mexicana o cótila mexicana de estilo griego? ¿A qué están realmente apuntando estos autores cuando llaman a tal cual pieza "mexicana", "indígena", "mestiza"?

[a] Si decimos que la artesanía es una expresión cultural, y que aquello que le da su identidad a las expresiones culturales son los artífices, y que lo determinante de los artífices es su procedencia étnica y de clase; entonces estaríamos afirmando que una pieza artesanal se diferencia de otras según las condiciones contextuales de su artífice. Aunque de por sí este enfoque no sea un error, cuando se habla de artesanías las condiciones contextuales rara vez son interpretadas como posibilidades, sino que se les toma como determinaciones. Es decir, no se parte de la idea de que un artesano está siguiendo una tradición artesanal y que, por lo tanto, podría también elegir seguir otra o fundar la suya propia; sino que se asume que, por pertenecer a una etnia, o al considerarlo parte del grueso del pueblo, está imprimiendo un "algo" de esa etnia, o de ese "ser del pueblo", a sus confecciones. Por este motivo, estos autores en el fondo están afirmando que las diferencias que existen entre las artesanías radican en un "algo" que, siendo transferido no sabemos cómo del artesano a la artesanía, es difícil poder identificar fácticamente. Estos autores nos señalan que hay diferencias entre las piezas artesanales según el origen del artífice, pero luego no nos proveen de la información necesaria que pruebe que tales diferencias existen. En cambio, se limitan a añadir un gentilicio a las piezas, por ejemplo: "textil maya" al que, en el mejor de los casos, le sigue una descripción que no describe ninguna pieza concreta, sino que consiste en la aglomeración

de adjetivos rimbombantes aplicables a cualquier objeto en general, como si la propia pieza artesanal no pudiera ser juzgada por sí misma. A estas vagas descripciones, cuando las hay, le suman señalamientos críticos que giran en torno a lo económico. Este es el modo en el que las investigaciones sobre la artesanía realizados en México, y otros lugares hispanohablantes, pierden a la artesanía. ¿Qué sucede cuando abordamos a la artesanía desde la noción de que se trata de una expresión humana en general?

La idea de que la artesanía es una expresión cultural cuyo origen es la transferencia de "algo" del artesano a su pieza, habitual en el mundo hispanohablante, no es el único camino que podemos seguir. [b] La otra noción es la que propone que la artesanía es más bien una expresión humana en general. Si consideramos que la artesanía es una expresión humana en sentido amplio, entonces estaríamos diciendo que la artesanía es un hecho intrínseco de la humanidad, una especie de naturaleza humana. Los humanos, en este sentido, produciríamos artesanías porque es parte de nuestro ser humanos producir artesanías. Campos (1934), por ejemplo, afirma que la artesanía surge como respuesta frente a una necesidad; Marín-de-Paleen (1974) empieza su libro proponiendo que es una necesidad humana producir objetos bellos y útiles; Blundel (2018) resalta el parentesco que la artesanía guarda con sus ejemplos sin importar el espacio geográfico o el periodo histórico, es decir, que problemas similares llevaron a todos los humanos a soluciones similares; Kim (2014) plantea, desde un enfoque biológico, que la artesanía surge por la mezcla de funciones cognitivas, Risatti (2007) propone una teoría de la artesanía conjugando tres conceptos: propósito, función (*applied function*) y objetualidad (*objecthood*), de modo tal que la artesanía estaría definida: [1] por el hecho de ser producida, [2] porque dicha producción es con vistas a cubrir un cierto propósito al dotarla de una cierta función, y [3] porque posee una cierta objetualidad. En este sentido, la noción de que la artesanía es una expresión humana en general aboga por la eliminación de la mayor cantidad de determinaciones de las piezas concretas para llegar a la artesanía en general, es decir, ya no se fija en las particularidades propias de las cótilas griegas, ni de las cótilas en general, sino de la cerámica; poniendo su énfasis en la necesidad que pudo haberla originado. En otras palabras, en el fondo este enfoque defiende la idea de la artesanía como un objeto autónomo. Gracias a la idea del objeto autónomo, sus partidarios, buscan poder afirmar que una cerámica producida en Grecia en la época arcaica tiene el mismo valor intrínseco que una cerámica confeccionada

en este siglo en Santa Fe. Es innegable que este enfoque ofrece soluciones a los problemas que nos enfrentamos con el anterior, eliminando el peso del origen de los artesanos y de las artesanías nos permite dirigir nuestra atención directamente a la artesanía; sin embargo, presenta un nuevo problema, pues, ¿de qué modo podríamos diferencias las artesanías de cualquier otro producto humana si lo determinante es el esquema "problema-solución"? Es vital resolver este problema, de lo contrario, nos veríamos forzados a volver a posturas como la de Collingwood (1960), según la cual una artesanía puede ser desde la madera convertida en leña hasta los automóviles que salen de una línea de producción moderna. Aún no desechemos esta noción, sólo reconfigurémosla. Si hacemos esto, nos daremos cuenta de que, en última instancia, la artesanía es un útil.

Sobre la cuestión de los útiles ya hemos dicho algo antes. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger plantea la cuestión del útil en el interior de su pregunta por el origen de la obra de arte, por esta razón, aunque el interés de Heidegger no es la pregunta por el útil, de igual forma nos brinda algunas pautas que podrían conducirnos por nuestra nueva pregunta acerca de la utilidad de la artesanía. Heidegger comienza su exploración en torno al útil desde la idea de la materia y la forma. Según esta idea, la forma en los útiles no sólo determina cómo se ordena la materia, sino que también ordena su género y su elección, esto es, qué materia debe usarse según qué útil quiera realizarse. De este modo, la utilidad del útil le viene desde su realización, o, en otras palabras, la utilidad está entrelazada al útil desde su materia y su forma (Heidegger, 2010, p.19). A partir esta idea, Heidegger propondrá, a modo de ensayo, que [a] es la utilidad ese rasgo fundamental de los útiles desde el cual estos entes se presentan, y que [b] es también por la utilidad que estos entes están enredados en la idea de la materia y la forma, [c] a la vez que es a causa de la materia y la forma que son siempre producto de una elaboración (2010, pp.19-20). En otras palabras, el esquema materia-forma determina a los entes que han sido elaborados. Los útiles, al ser entes elaborados están habitualmente enredados en las ideas en torno a la materia-forma. Pese a lo cual, el rasgo fundamental de los útiles es su utilidad. De este modo, útil designa a lo expresamente confeccionado para su uso y aprovechamiento (Heidegger, 2010, p.20/18), nombre que también podría ser dado a la artesanía en tanto que producto de elaboración determinado por la idea de la materia y la forma, sin embargo, Heidegger presentará otro acercamiento más al útil, pero esta vez desde la obra de arte.

Heidegger comienza esta nueva aproximación ciñéndose a la descripción del utensilio, dejando de lado toda teoría filosófica, tomando las botas de la campesina de van Gogh como punto de partida. Desde las botas de la campesina, Heidegger encuentra aquello que ya sabíamos, que los útiles "sirven-para" por su utilidad, pero aún se podría plantear otra cuestión: ¿cuándo un útil resulta propiamente útil? La utilidad aparece cuando el útil se usa de un modo tan perfecto que nos permita abandonarnos en su fiabilidad, en la confianza de que el útil no fallará (Heidegger, 2010, pp.23-24). Sin embargo, aún podríamos pensar que, si quitáramos al útil su fiabilidad, y con ello su utilidad, dejaríamos a la vista lo que realmente lo hacer ser un utensilio: su materia, su forma, y su elaboración. Pero esto sería un error. Al dejar desprovisto al útil de su utilidad sólo nos queda algo inservible, algo no apto, algo inútil (Heidegger, 2010, p.24).

La fiabilidad, como aquello que palpita en el interior del útil y le permite "servir-para", podría ser el elemento que salve la noción de la artesanía como una expresión humana en general. Si cambiamos la base sobre la que descansa esta idea, a saber, la idea del objeto autónomo; cuyo fundamento es la idea de que los problemas y las soluciones que han enfrentado y propuesto, respectivamente, los seres humanos a lo largo del tiempo son similares y que por lo tanto podemos hablar universalmente de los objetos producidos; por el enfoque de la fiabilidad de los útiles entonces podríamos resolver el problema acerca de en qué serían distinta una cótila griega de una leña o de un automóvil. Mientras permanezcan siendo fiables no habrá diferencia. ¡Y sin embargo la hay!

2.2.1.3 Del utensilio a lo industrial

La idea de que la artesanía es una expresión cultural, con su base en la transferencia de "algueidad", y la idea de la expresión humana en general, con su sustento en las ideas del objeto autónomo, pierden a la artesanía. La primera por enfocarse excesivamente en el origen de los artífices; sea en su etnia, su clase social o su nacionalidad. La segunda por intentar a toda costa proveer de independencia a la artesanía, dejando de lado cualquier importancia que pueda tener el contexto. Para salir de estos problemas habíamos optado por acudir a Heidegger y su pregunta por el origen de la obra de arte, no obstante, nos encontramos con que la artesanía sería indiscernible de los demás útiles del mundo. Mientras permanezcan fiables, nada distinguirá a un automóvil de un anorak. Sin embargo, no ha sido culpa de

Heidegger sino más bien nuestra porque nos hemos desviado de la pregunta por la artesanía y nos hemos enfocado en la pregunta por la utilidad. Las artesanías son útiles, como lo son otras cosas del mundo, pero también son algo más. Ese algo más es a lo que debemos aferrarnos. Entonces, ¿en qué se diferencia la artesanía de los demás útiles?

Empecemos con un ejemplo. Tenemos un trozo de leña, una casulla bordada y un automóvil. Si se nos pidiera resaltar sus diferencias tal vez diríamos que la primera es casi la materia prima como la encontramos en la naturaleza, la segunda una prenda que ha sido confeccionada a mano, y la tercera un producto industrial fabricado en serie y a gran escala. Sigamos esta intuición, que pone el énfasis en la masividad de los procesos de producción. Aunque se podría afirmar que los artífices han buscado elaborar más productos con un menor coste y en un tiempo cada vez menor no fue sino hasta la Revolución Industrial que comenzó la masificación de la producción. Se considera que fue la invención de la máquina de vapor de James Watt la que marcó el inicio de la Revolución Industrial (Van del Laat-Ulloa, 1991; Villas-Tinoco, 2012). Durante este periodo nacieron múltiples inventos destinados a reducir los costos de producción y aumentar la cantidad de bienes producidos. Analicemos el caso de la producción textil. Los textiles en la Europa occidental durante la Edad Media eran producidos por artesanos organizados en gremios. Los gremios cumplían varias funciones: [a] la transmisión de las técnicas y las prácticas, [b] la regulación de las prácticas comerciales, por ejemplo, ofrecían protección frente a los fraudes, y [c] fomentaban la solidaridad entre los artesanos, en forma de ayuda mutua (Menjot, 2010, p.7). Este modelo se mantuvo con algunos cambios hasta la inclusión de las invenciones impulsadas en la Revolución Industrial. Ejemplo de ello es la introducción de la lanzadera volante de John Kay. Como señala Villas-Tinoco, cuando se popularizó el uso de la lanzadera volante, los talleres de telares artesanales fueron incapaces de equiparar la cantidad y velocidad de producción de textiles cuyos costos de producción, además, eran inferiores. Las nuevas invenciones de la Revolución Industrial desplazaron al trabajo artesanal debido a su mayor rentabilidad, mayor producción a menor costo, lo que permitió que una mayor parte de la población pudiera acceder a más productos, pero al costo de llevar a la miseria a los artesanos (Villas-Tinoco, 2012, pp.45-46) dando lugar a movimientos como el ludismo, o el *Arts and Crafts*.

El *Arts and Crafts* fue un movimiento nacido, igualmente, en Inglaterra como respuesta frente a la industrialización creciente que no sólo dejaba obsoleto el trabajo artesanal, sino que además ensanchaba la brecha entre Arte y artesanías (*crafts*). Este movimiento, como recupera Shiner, tuvo por base las ideas de Ruskin sobre la belleza, su oposición a la división del trabajo y su apuesta por entender todas las artes como una continuidad; así como las ideas de Morris en torno a su oposición a la dicotomía arte-artesanía, su revalorización tanto del trabajo manual como de los artesanos manuales y su aspiración por crear un arte unificado por y para la gente. Por supuesto, y pese a los esfuerzos de los seguidores del *Arts and crafts*, el movimiento cayó en contradicciones no sólo porque ni se pagaba ni se reconocía a todos los participantes por igual, sino que los únicos que podían costearse los productos de estos recién creados gremios eran las clases acomodadas, ello sin mencionar el abierto rechazo en el movimiento a las mujeres—quienes de cualquier forma crearon algunos gremios—(2023, pp.323-326). Morris incluso llegó a reconocer que "la razón que explicaba la degradación del artesano o del hombre de oficios no era sólo la irrupción de las máquinas, sino también la organización de la producción industrial" (Thompson citado por Shiner, 2004, p.327). La industrialización por sí misma no generó ni el desempleo ni la pérdida de prestigio del artesano, sino que tuvo que entrar en juego un nuevo modo de organización de la producción para explicar el desarraigo que sufrieron los artesanos respecto de su trabajo: el triunfo de la Labor sobre el Trabajo.

La industrialización, iniciada en el siglo XVIII y continuada hasta nuestros días, ha sido un proceso que [a] ha promovido la mecanización de varias industrias, así como [b] ha supuesto un profundo cambio en las formas de las formas de organización de la producción, al tiempo que [c] ha generado una abundancia de bienes nunca antes experimentada por la humanidad. De acuerdo con la teórica política, Hannah Arendt, los autores de la modernidad, Locke, Smith y Marx, los primeros en intentar explicar esta nueva abundancia a partir de una de las actividades aparentemente olvidadas de la vida humana: el Trabajo. No obstante, ninguno de estos autores supo ver con claridad que lo que ellos llamaban trabajo realmente era labor (Arendt, 2021a, pp.109-120).

La distinción entre Trabajo y Labor, pese a ser uno de los grandes descubrimientos hechos por Hannah Arendt, ha pasado casi por completo desapercibida. Esto no es nuevo. La

propia Arendt ya indica que esta distinción fue inadvertida por tradición, aunque existe evidencia fenoménica en su favor. De entrada, está recuperando la frase de Locke, según la cual, una cosa sería la labor del cuerpo y otra distinta el trabajo de nuestras manos. Siguiendo la distinción propuesta —aunque no desarrollada— por Locke, nos encontramos que todas las lenguas europeas tienen dos palabras que son habitualmente empleadas como sinónimos, aunque no están etimológicamente relacionadas entre sí: labor y trabajo. Aquellas palabras equivalentes a "labor" refieren a experiencias corporales, cuyo signo son el esfuerzo, la dificultad, el dolor y la molestia[98] (2021b, pp.165-167). Por esta razón, Arendt las identifica con las actividades que están destinadas al puro mantenimiento de la vida en sentido biológico, en mantener la vida del organismo: son todas las actividades realizadas con el objetivo de mantenernos vivos (2021a, pp.98-100).

La labor está constituida por todas las actividades realizadas con el objetivo de mantenernos vivos. Los seres humanos, como organismos vivos que somos, estamos en un proceso de crecimiento y subsecuente decadencia, pero también estamos insertos en una constante repetición de actividades que nos permitan crecer y subsistir mientras permanezcamos vivos. Por este motivo, Arendt afirma que la labor será una actividad permanentemente cíclica siempre y cuando el organismo se mantenga vivo. Ahora cabe preguntar, ¿qué tipo de productos son los producidos por la labor? Estos productos son los bienes de consumo, cuya particularidad consiste en su incapacidad para durar: su destino no es la duración sino su inmediata reincorporación, tras su aparición, en el permanente ciclo de la vida (2021a, pp.98-113; 127-135). Hemos dicho anteriormente que los modernos –Locke, Smith y Marx— que confundieron la labor con el trabajo, dieron una gran importancia a la labor, a través de la cual buscaron explicar la sobreabundancia de su tiempo. Por esta razón es posible asegurar que la enorme abundancia alcanzada a raíz de la Revolución Industrial está marcada por la producción de cosas que están destinadas a ser consumidas, y nunca a ser usadas.

Los productos de la labor son bienes de consumo, que, como tales, están atados al permanente ciclo de la naturaleza. El distintivo de éstos es su desaparición, su rápida reincorporación a los procesos vitales, su desvanecimiento en favor de la reproducción de la

[98] Pero también la felicidad propia del descanso (Arendt, 2021b, pp.168-169).

vida. Por ello, toda vez que los modernos confundieron la labor con el trabajo, se impuso sobre el trabajo la no-perdurabilidad, propia de los bienes consumo y no de los productos del trabajo. La creciente mecanización, iniciada en la Revolución Industrial y continuada hasta nuestros días, ha sido el medio por el cual las fuerzas laborales son amplificadas cuantitativamente. Aumentando la producción de toda clase de bienes destinados a ser consumidos y reabsorbidos por el ciclo de interminable de producción-consumo, se ha experimentado una abundancia sin precedentes. Este es el origen de la sociedad de consumidores del siglo XX, a la que Arendt también llama sociedad de laborantes.

En la sociedad de consumidores, o de laborantes, el papel del artesano y las artesanías entraron en una debacle[99]. El nuevo modo de organización de la producción los dejó obsoletos muy pronto. Prueba de ello, como señala Kim, es que en los países más altamente industrializados, siendo Inglaterra el paradigma, los talleres artesanales entraron en tal decadencia que en la actualidad no se cuenta con ninguna tradición artesanal[100] equiparable con la de países cuya industrialización fue menos acelerada (2014, p.71). El acelerado proceso de industrialización, y el subsecuente moderno desarrollo tecnológico que ha continuado hasta nuestro siglo, parecen indicarnos que la artesanía ha desaparecido, y que si no ha desaparecido igualmente está condenada a desaparecer en favor de los bienes de consumo producidos en masa. Si verdaderamente la artesanía ha desaparecido, entonces habríamos llegado demasiado tarde al planteamiento de la pregunta por la artesanía, aunque también es posible que hayamos llegado a la pregunta justo a tiempo, justo antes de que la artesanía desaparezca definitivamente.

2.2.1.4 De lo industrial a la artesanía

La Revolución Industrial promovió múltiples innovaciones que condujeron a la mecanización de las industrias. El modelo del taller como el arquetipo por excelencia de la producción de bienes quedó obsoleto frente al modelo de la fábrica. Este nuevo modelo de

[99] Aunque yo presento que la sociedad de laborantes apareció con la Revolución industrial, Hannah Arendt afirma que ésta sucedió a la sociedad comercial que es la que ella indica que se corresponde con la Revolución industrial, sin embargo, me parece que su categorización en el caso de la sociedad comercial está mayormente determinada por las actividades comerciales y el valor de cambio que por la actividad de los artesanos propiamente dicha. Esto es, se enfoca más en el cobro de honorarios, que ella misma reconoce como una actividad adicional y no constitutiva del trabajo, que en el propio trabajo.

[100] Estando incluso en debate si es siquiera apropiado hablar de una tradición artesanal en estos países, tal y como señala Blundel (2018).

producción generó una abundancia de bienes de consumo sin precedente. Algunos pensadores de la modernidad explicaron esta abundancia por medio de la recuperación de la categoría "Trabajo", sin embargo, como argumenta Arendt, estos pensadores caracterizaron al trabajo de forma errónea, pues en lugar del trabajo explicaron a la "Labor"[101]. Esta es la confusión que ha persistido hasta el día de hoy: creer equivocadamente que la hiper abundancia producida por la mecanización, propia del modelo de la fábrica, se corresponde con el Trabajo.

La idea errónea de que la mecanización de los procesos promovida por el modelo de la fábrica es una expresión del Trabajo puede ser caracterizada por medio de la cuestión del diseño. Hablar del diseño, aún hoy en día, presenta la dificultad de su definición. No es raro encontrarnos con textos, como el de Salinas-Flores (1989) o el de Mena-Bravo (2019), que comienzan equiparando el diseño con la actividad de diseñar[102], o textos en los que, a pesar de que se reconozca la diferencia entre el diseño y el diseñar, como es el caso del texto de Kim (2014), terminan por igualarlos. Por lo tanto, nuestro primer paso en esta cuestión será distinguir entre [a] el diseñar y [b] el diseño. Por una parte, [a] el diseñar se refiere a la actividad que precede a la producción de objetos, es decir, el modelo a seguir. [b] El diseño, por otra parte, se corresponde con la necesidad de devolver a los productos de la industria un componente del proceso de fabricación que se habría perdido con el auge de las máquinas, y que se habría exacerbado con la Revolución Industrial. Este componente perdido, nos dice Kim, es el diseñar (*desingning*). La actividad de diseñar, como la elaboración de un modelo a seguir que antecede a la fabricación, es la actividad propia de los artesanos (2014, p.72). De este modo, el diseño es la búsqueda de recuperación de la actividad de diseñar perdida a causa de la creciente mecanización. Esta recuperación se llevaría a cabo a través de incorporar la actividad de diseñar en el modelo de las fábricas, adaptándose a las posibilidades de las máquinas. Aunque no parece haber consenso respecto a cuando surge el diseño como disciplina[103], su profesionalización e institucionalización como disciplina

[101] Concretamente, según lo entiende Arendt, Locke, Smith y Marx se enfocaron en la "Labor productiva", y no en la Labor en general (2021b, p.164; 2021a, p.102).
[102] Aunque esta confusión sólo perdura en una pequeña parte de sus textos, y más bien parece ser una cuestión retórica antes que un posicionamiento fuerte que sea defendido por estos autores.
[103] Para Mena-Bravo (2019) el diseño podría ser considerada una disciplina desde el siglo XV, con la imprenta de Gutenberg, si bien no cobraría toda su importancia hasta los siglos XVIII y XIX. Para Kim (2014) el diseño se convierte en disciplina en el siglo XVII, con la incorporación del entrenamiento de diseñadores en las

académica, como indica Mena-Bravo, se alcanza a partir de la fundación de escuelas de diseño como la Bauhaus (2019, p.34). Así, el diseño como disciplina abogaría por la recuperación de los valores propios de los artesanos. No obstante, es posible realizar otra lectura respecto al propósito del diseño.

El diseño se presenta como una disciplina que busca recuperar la actividad de diseñar, propia de los artesanos, e introducirla al interior del modelo de la fábrica. Sin embargo, Arendt propone una lectura diferente del diseño. Para Arendt, el diseño[104] no responde a la actividad de diseñar propia del artesano, el *homo faber*, sino de las posibilidades de ejecución de las máquinas. Este hecho no significa necesariamente que los objetos producidos bajo el modelo de la fábrica no cumplan con las funciones básicas que le corresponde a cada uno de ellos, sino que será la máquina, y ya no el hombre, la medida de todas las cosas (2021a, p.170). La pregunta que ahora estamos obligados a hacer es: ¿por qué razón el diseño privilegiaría las capacidades de la máquina antes que los ideales del *homo faber*? Porque las máquinas son el medio más apropiado para reproducir los bienes de consumo. En otras palabras, porque el modelo de la fábrica es el modelo idóneo para realizar el ideal de la sociedad de laborantes, del *animal laborans*: generar sobre abundancia de bienes de consumo.

En la sociedad de laborantes-consumidores, el "mundo" del *animal laborans*, se ha privilegiado las capacidades de las máquinas antes que las posibilidades del cuerpo humano. De esta manera, los seres humanos hemos dejado de ser la medida de todas las cosas para convertirnos en siervos de la ingente maquinaria reproductora de bienes de consumo. Pese a lo desolador de este panorama aún nos queda un rayo de esperanza, encontrar alguna actividad cuyo rasgo característico sea el Trabajo. El trabajo, como ya hemos anticipado, desde el pensamiento de Hannah Arendt, forma parte de la *vita activa*. Esta actividad se corresponde con "el trabajo de nuestras manos", el cual, "a diferencia del trabajo de nuestros cuerpos […] fabrica la interminable variedad de cosas cuya suma total constituye el artificio humano" (2021a, p.157). Esto es, al trabajo le corresponden dos funciones principales: [a] la

---

academias de bellas artes en Francia. Finalmente, para Salinas-Flores (1989) el diseño llega a ser disciplina en el siglo XIX, con el movimiento de Henry Cole en Inglaterra.

[104] Aunque parece que Arendt no está entrando en la discusión acerca del diseñar y el diseño, es claro que ella está señalando que el diseño no privilegia los ideales del *homo faber* sino las posibilidades técnicas de las máquinas.

producción de cosas, y [b] la edificación del artificio humano. [a] La producción de cosas, está determinada por la categoría de medios y fines. Gracias a su esquema de medio-fin, la producción de cosas tiene un comienzo y un final claros, así como un modelo que rige a la actividad. Los modelos del trabajo se definen por tres aspectos: [1] porque son anteriores al propio ejercicio productor de cosas, [2] porque sobreviven luego de que la propia ejecución haya terminado, y [3] porque están regidos por las capacidades del cuerpo humano, así como por los ideales del *homo faber*, que son durabilidad, estabilidad y permanencia. Asimismo, el *homo faber* busca el aislamiento, mientras dura su actividad, para alcanzar la maestría necesaria en cada uno de los aspectos—que no pasos—exigidos por su producto que, en ultima instancia, le permita producir este "mundo de cosas" que es el artificio humano (2021a, pp.161-164; 135; 179).

[a] El *homo faber*, de esta forma, produce objetos de uso marcados por la relación medio-fin —que fácilmente puede ser adaptado al esquema privilegiado de la estética de materia-forma del que ya hemos hablado—, siguiendo modelos que se adecuan al cuerpo humano y los propios ideales del *homo faber*, y sin descomponer su actividad productora en partes sino manteniéndola unida. Estos productos, nos indica Arendt, se distinguen de los bienes de consumo porque tienen la cualidad de durar, de permanecer en el mundo tiempo después de que su proceso productivo haya llegado a su final, de poder ser usado. El uso no es una suerte de consumo extendido, sino que refiere a la independencia que adquieren los objetos, producidos por el trabajo, de subsistir (2021a, p.159), en este sentido, el salero que no uso hoy seguirá en su mismo estado mañana que decida usarlo. Es gracias a esta cualidad de los objetos de uso que el artificio humano puede permanecer, durar, mantenerse.

[b] La suma total de los objetos de uso constituye lo que Arendt llama "el artificio humano". Por medio de las cualidades que recibe el artificio humano de los objetos de uso, éste adquiere sus dos caracteres fundamentales: [1] su carácter de cosa, y [2] su carácter durable. En tanto que [1] cosas, los objetos de uso dotan al artificio humano de su capacidad de permanecer, a diferencia de las cosas de la naturaleza donde lo único seguro que hay es su movimiento perpetuo. A través de los objetos de uso, [b] los humanos hemos podido instaurar una especie de lugar, cuya durabilidad nos asegura la posibilidad de erigir un mundo

donde aspirar a la familiaridad, poniéndonos a salvo del flujo constante de la naturaleza. En palabras de Arendt:

> La realidad y confiabilidad del mundo humano descansan principalmente en el hecho de que estamos rodeados de cosas más permanentes que la actividad que las produce, y potencialmente incluso más permanentes que las vidas de sus autores. La vida humana, en la medida en que construye el mundo, se encuentra en constante proceso de transformación, y el grado de mundanidad de las cosas producidas depende de su mayor o menor permanencia en el propio mundo (2021a, p.109).

La durabilidad y confiabilidad, que brinda el artificio humano, son necesarias para que los humanos podamos erigir un mundo en el cual familiarizarnos, en el cual sentirnos en casa. Pero ¿qué pasa si todas las cosas que nos rodean no son más que bienes de consumo destinados a desaparecer tan pronto como aparecen en el mundo?, ¿de qué modo podemos constituir un artificio humano capaz de sostener un mundo donde sentirnos en casa? Es en este punto donde se abre una posibilidad de supervivencia para la artesanía. Las artesanías son uno de los últimos objetos propiamente de uso, y los artesanos, a su vez, son uno de los pocos *homo faber* supervivientes. En la producción artesanal podemos observar la determinación de la categoría medio-fin. La elaboración de cada artesanía tiene un comienzo y un final claros: el alfarero iniciará la confección de su pieza y será también él mismo quien la concluya. También esta regida por los modelos propios de cada actividad particular: el jarrón producido hoy fue diseñado mucho antes que ayer. Así como por las capacidades propias del cuerpo: el torno de cerámica responderá a las medidas del cuerpo humano y nunca al revés. Asimismo, el artesano, que trabaja en aislamiento mientras dura su actividad, alcanza la maestría en cada uno de los aspectos que exige su pieza: el alfarero, que inicia y termina su propio jarrón, se vuelve un maestro de cada una de las formas de las cerámicas que confecciona porque él es en todo momento quien la produce, sin dividir en ningún momento su trabajo. Así, el artesano y la artesanía producen objetos de uso que brindan al artificio humano la posibilidad de durabilidad, estabilidad y permanencia, necesarias para poder erigir un mundo.

La artesanía actualmente es uno de los únicos productos humanos que aún nos brinda la posibilidad de fundar y mantener el espacio sobre el cual poder erigir un mundo en el cual los seres humanos vivamos “en casa”, todo ello gracias a su especial carácter doble: de cosa y de durabilidad. Como cosa, la artesanía tiene además una cualidad extra: no se nos resiste,

sino que se ajusta perfectamente a las categorías habituales propias de la estética: el esquema conceptual de materia-forma, el modelo o la imagen, ¡e inclusive la idea de objetividad! En resumidas cuentas, y contraria a la opinión de aquellos que defienden la idea de la transferencia de "algueidad" y de los que defienden la idea del objeto autónomo[105], la artesanía en nuestro Mundo moderno destaca porque nos permite familiarizarnos, acostumbrarnos, habituarnos "en" el mundo, hasta el punto de poder llamarlo: nuestra vida cotidiana.

[105] En tanto que entienden a la artesanía como algo por fuera de lo cotidiano. Los primeros porque la separan del resto de cosas del mundo en virtud de esta "algueidad" que poseen. Todo esto sin mencionar que las razones por las cuales consideran como ajeno, extraño o exótico a la artesanía parecen estar fuertemente determinado por las prácticas antropológicas del siglo pasado, con lo cual, las es ajeno por el origen del productor—que desde este enfoque siempre es visto como un alguien o un algo abismalmente diferente de aquel que habla, para bien o para mal. Los segundos alejan a la artesanía del resto de cosas del mundo porque se esfuerzan demasiado en arrancarla del contexto en el que están de hecho inmersas.

CAPÍTULO 3. LA ARTESANÍA EN NUESTRO MUNDO MODERNO

Nuestra pregunta por el qué de la artesanía nos ha llevado por un largo camino que va desde la prehistoria hasta nuestro Mundo moderno, guiándonos por la historia del arte y un análisis en términos de historia de la artesanía. Hemos abandonado progresivamente los lugares comunes acerca de la artesanía, así como todas las ideas que promueven el vínculo subordinante entre el arte y la artesanía. Tras la demostración de la separación del arte de la artesanía, nuestra tarea actual es plantear una nueva pregunta: "¿Por qué seguir hablando de artesanía?" Para aproximarnos a una respuesta primero vamos a adentrarnos en la estética y la experiencia estética, en sus posibilidades y sus limitaciones centrando nuestra crítica en el olvido de la vida cotidiana. Después, aclararemos el sentido de "vida cotidiana" enlazándolo con la noción de "Mundo en común" de Arendt, para finalmente presentar la forma en que la experiencia estética de la vida cotidiana afecta y es afectada por la artesanía. Para conseguir estos objetivos, nos serviremos de las propuestas estéticas del filósofo estadounidense John Dewey, de la filósofa japonesa Yuriko Saito y de la filósofa Hannah Arendt.

3.1 La experiencia estética

En esta primera parte del capítulo ahondaremos en las dificultades que plantea la noción de experiencia estética. Para lo cual, empezaremos analizando a la estética en términos de historia, guiados por la lectura que hace Shiner acerca de la historia de la estética. Luego explicaremos las razones, culturales y teóricas, por las cuales la estética y el arte terminaron unidas. Finalmente, exploraremos uno de los límites de la estética centrada en el arte: el descuido de la vida cotidiana, apoyándonos en el análisis de Saito.

3.1.1 La estética y el arte

"Por qué hablamos de experiencia estética?" es nuestra pregunta obligada, pero para poder responderla primero necesitamos hablar de estética. Una forma de caracterizar qué es la estética es a través de la revisión de historias de la estética, que en nuestro caso también aplicará el análisis en términos de historia de Arendt.[106] De acuerdo con Bayer (2017), la

[106] Recordemos: el análisis en términos de historia de Arendt es la revisión de los elementos que cristalizaron en un fenómeno novel. Este análisis se realiza por dos vías, una parte crítica y una parte hermenéutica. La parte crítica sirve para desmantelar nuestras ideas preconcebidas, la parte hermenéutica para acercarnos al problema sin arrebatarle su novedad.

estética nació con los albores del arte, a pesar de que no contemos con una reflexión propiamente estética[107]. La posibilidad de una reflexión (proto)estética, como la llamaremos, la encontraremos hasta los autores de la antigua Grecia. Los antiguos griegos, según identifican Plazaola (2008), Bosanquet (1934), Tatarkiewicz (2000), y Bayer (2017), debido a su interés en el arte[108] y la belleza dieron los primeros pasos hacia la elaboración de una reflexión (proto)estética, aunque ellos no puedan ser propiamente considerados como los iniciadores de la estética como disciplina. En este sentido, resulta particularmente útil la distinción que Tatarkiewickz (2000) hace suya: la división de la reflexión (proto)estética en helénica, que comprende el periodo arcaico y el clásico, y helenística, que refiere al periodo helenístico de la historia de la Grecia antigua. Esta distinción nos permite vislumbrar rápidamente las diferencias que existen entre la reflexión (proto)estética del periodo clásico, centrada en su mayoría en Platón y Aristóteles, y la reflexión del periodo helenístico, donde se origina la división de las artes en liberales y serviles.

La reflexión (proto)estética inaugurada por los antiguos griegos fue puesta en peligro por los medievales. En la Edad media, según afirman Croce (1912) y Bayer (2017), se intentó suprimir todo elemento de sensibilidad por culpa de su vinculación con el cuerpo. Al principio de la Edad media se perseguía el ideal, de inspiración platónica, que buscaba la erradicación de la vida sensible, y del placer. Más tarde, se perseguiría un ideal racionalista, que fue más laxo respecto a su reticencia hacia la sensibilidad y los placeres del cuerpo, aunque ello no significó un espacio más propicio para la (proto)estética en tanto que la racionalización promovió el desprecio del cuerpo, esta vez en favor de la razón. Plazaola (2007), en cambio, haciendo una crítica hacia Croce y Bayer, propone una lectura más benevolente hacia la reflexión (proto)estética medieval, en tanto que para él el ideal aceta y racionalista del medievo es una exageración de posturas más bien matizadas y que sólo se exacerbaban cuando requerían contraponerse al paganismo. De esta forma, habría una aceptación hacia la imaginación y la sensibilidad en tanto que fueron los medios por los cuales Dios habría transmitido su mensaje a sus profetas, también reconoce la utilidad de las artes para la contemplación, la intuición y la admiración que permiten acercarse a la

[107] Aunque otros autores no son de esta opinión, y más bien identifican el nacimiento de la estética con el del Arte. No obstante, estos mismos autores reconocen la posibilidad de una reflexión estética, si bien no propiamente una estética, desde los autores de la Grecia clásica.
[108] Que propiamente era "*téchne*" (*τέχνη)* y que tenía un sentido diferente de nuestro "Arte".

sabiduría. Siguiendo esta línea, tanto Tatarkiewicz (2000) como Bosanquet (1934) vislumbran una suerte de continuidad entre el Renacimiento y la Edad media, en el sentido de que la Edad media no supuso el abandono total de la reflexión (proto)estética, sino que introdujo nuevas ideas.

El lazo que une las reflexiones (proto)estéticas de la Edad Media con las del Renacimiento se fundan en las ideas gestadas durante el primer humanismo italiano, cuyo paradigma puede ser encarnado en las figuras de Dante, Bocaccio y Petrarca. Es Petrarca, como recoge Plazaola, quien elabora una defensa de la poesía por su semejanza con las parábolas de la Biblia, según la cual, condenar a la poesía al ostracismo sería estar condenando junto con ella a la Biblia. Asimismo, Dante, Bocaccio y Petrarca recuperaron e hicieron uso extensivo de los motivos de la antigüedad clásica, aunque, como señala Tatarkiewickz, serían los dos últimos quienes se alejarían más del mundo trascendente. Seguido de este periodo de transición, donde la discusión persiste respecto a dónde termina la Edad media y a dónde empieza el Renacimiento[109], surge el Renacimiento, continuando la reflexión (proto)estética. Los humanistas del Renacimiento, como indica Plazaola, se interesan por la armonía, y la relación de ésta con el orden y la belleza divina. También les preocupa el aspecto liberal, y por lo tanto formativo, de las artes[110], porque el nuevo ideal de hombre era el del docto y del erudito. Además, cabe mencionar, como el propio Shiner identifica, la mayoría de nuestros lugares comunes acerca de la estética y del arte provienen de este periodo, si bien este periodo no instauró ni la idea de Arte ni constituyó la Estética, propiamente dicha.

El moderno sistema del arte, así como la constitución de la Estética como disciplina los debemos a los pensadores de la Edad Moderna. Fue Baumgarten el primero de los modernos que convirtió la reflexión (proto)estética en Estética. Baumgarten se forma en el racionalismo académico alemán, cuyas fuentes van de Descartes, pasando por Leibniz, y culminan con la filosofía sistemática de Wolff (del-Valle, 2011). La influencia de Wolff en

[109] Un ejemplo de esta falta de consenso podemos verla en el hecho de que Plazaola ubica a Dante dentro de los medievales, como el último de ellos; pero en cambio Tatarkiewicz lo ubica, junto a Petrarca y Bocaccio, en los albores de la modernidad.

[110] Que recordemos era “arte” y no “Arte” en tanto que aún no se constituía ni el moderno sentido de Arte ni el moderno sistema del arte.

Baumgarten se hizo patente[111] incluso en la propia definición de estética, recordemos brevemente la definición provista por Baumgarten (2013) ésta es [1] ciencia del conocimiento de las cosas sensoriales o sensibles y de las cosas no sensoriales (llamadas fantasías), [2] teoría de las artes del lenguaje (concretamente la poesía que se encontraba más o menos aún inscrita en el *trivium*), [3] arte del pensar perfectamente el conocimiento sensitivo (que es lo mismo que decir, "pensar bellamente") y que, [4] es gnoseología inferior, análoga a la razón. La noción "análoga a la razón", como indica Ibarlucía en sus notas a la *Estética breve*, procede de Wolff para referirse a casos semejantes (2013, p.15).

Pese a que Baumgarten es el fundador de la estética, serían Kant y Hegel quienes determinarían el curso de la reciente Estética. Las nociones kantianas desplegadas al interior de la tercera crítica, como identifica Shiner, resultan determinantes para la posterior historia de la estética porque es en ellas donde aparecen las primeras justificaciones sistemáticas del moderno sistema del arte, es decir, es primero en Kant donde las cuestiones en torno al sentimiento, la sensibilidad y la imaginación adquirirán un fundamento sistemático. La introducción del juicio de gusto kantiano, que supone una universalidad subjetiva a la par de un placer desinteresado, provocó el rechazo y separación definitiva de la utilidad del campo estético[112]. Posteriormente, Hegel en sus Lecciones, identificará que lo que siga en el arte se tratará de encontrar científica qué sea el arte, en otras palabras, el propio Hegel ya estaría anticipando que el problema de la estética se centraría en el arte porque el arte se habría vuelto un problema para sí mismo, y la tarea de la estética, como filosofía del arte, sería ocuparse de esta cuestión.

La instauración del moderno sistema del arte en la Edad moderna posibilitó que la Estética en el siglo XX se convirtiera en sinónimo de filosofía del arte. A partir del siglo XX es posible hablar de la estética como un tipo de filosofía del arte en tanto que el arte—sin importar cuál sea el aspecto de éste en el que se ponga énfasis—es su objeto paradigmático. Es en este contexto que Dickie (2002) propone su Teoría institucional del arte. La teoría institucional del arte de Dickie establece que había dos teorías del arte: [a] la mimética, según la cual el arte es una imitación de la realidad, y [b] la expresiva, la cual privilegia la expresión

[111] Como también lo demuestra el elogio que hizo Baumgarten a Bilfinger, Reusch, Leibniz y Wolff en su *Metaphysica* (1739).
[112] Abonando, a su vez, a la instauración de la dicotomía arte-artesanía.

de emociones o sentimientos. En ambas teorías, Dickie detecta un esencialismo que impide acercarnos al arte, él, en cambio, la noción de transferencia de estatus.[113] La transferencia de estatus de Dickie gira en torno a dos elementos: el artefacto y la institucionalización. El artefacto es un objeto hecho por el hombre, y la institucionalización consiste en la adopción de un artefacto dentro del mundo del arte. Según esta propuesta, una obra de arte será tal en tanto que se la reconoce como tal, por una institución calificada para realizar tal designación.

La teoría institucional del arte de Dickie, que se funda al interior de la asimilación entre estética y filosofía del arte, resolvió el problema del "qué" del arte anunciada por Hegel al costo de cerrar vías de investigación, tanto a la filosofía del arte como a la estética. Respecto a los problemas que la unión entre estética y arte produce en la aproximación a la pregunta por el arte, baste la crítica heideggeriana que concluye con la necesidad de divorciar al arte de la estética. Así pues, centremos nuestra atención esta vez en los problemas que esta unión genera en la estética como disciplina. En *La invención del arte: Una historia cultural* (2023) Shiner se aproxima a la estética, así como a sus problemas primordiales, desde una dimensión histórica, pero en clave cultural. En este sentido, Shiner no está realizando una historia al uso, ni tampoco está realizando un análisis en términos de historia[114], sino que está realizando una crítica a los lugares comunes que sostienen al moderno sistema del arte, a través de demostrar que sus ideas y principios no tienen la larga data de la que presumen y que pueden ser únicamente remontados a la Edad moderna. Antes de la constitución del Arte en el siglo XVIII existían las artes, cuyos productos eran artes-artesanías. En el antiguo sistema de las artes-artesanías, "Arte" se decía de un saber-hacer y no de un producto concreto, y "Artista" no correspondía con un genio sublimado sino con artesanos-artistas que se formaban y trabajan en talleres cobijados por alguno de los muchos gremios. Asimismo, en el antiguo sistema, la preocupación sobre la belleza tenía un componente ético-moral e incluso utilitario antes que cualquier principio "estético": los productos de las artes sólo eran bellos cuando cumplían con su función y/o si estaban orientadas a fines buenos. Y los teóricos de estas cuestiones rara vez enlazaban la sensibilidad con las artes, si alguna vez lo hacían. Y sin embargo, arte y estética quedaron entrelazadas con la instauración del moderno sistema

[113] En su primera versión, ideas que matizará en la segunda versión que consiste en la revisión de la primera.
[114] Como el modelo de Arendt aplicado en *Los orígenes del totalitarismo*. Aunque, es posible que ambos modelos tengan puntos de convergencia.

del arte, a pesar de los problemas que ello genera al interior de la reflexión en torno al arte o a la propia estética. La cuestión que queda por desenmarañar es el por qué de esta unión, para ello, volvamos a la Edad moderna.

3.1.1.1 La estética y las Bellas artes

Recordemos que antes del siglo XVIII resulta inadecuado hablar tanto de arte como de artesanía, así como resulta inadecuado postular las modernas ideas sobre lo estético. Sin embargo, es menester que rastreemos los primeros gérmenes que llevaron a la consagración del Moderno sistema del Arte. Antes del siglo XVIII las artes—no las Bellas artes ni muchos menos el Arte—debían estar regidas por la utilidad. Esta utilidad tenía tres aspectos, la instrucción, la función y el deleite. De estos aspectos el primero, [1] la instrucción, estaba dirigida a la formación de los libres, así como a la capacitación de los *βάναυσος* ("trabajadores a sueldo")[115]. El siguiente, [2] la función, se refería al cumplimiento de los fines de cada uno de los productos de las diversas artes. Y el último, [3] el deleite, era entendido como un tipo de placer interesado, que podía consistir en diversión y/o entretenimiento. Asimismo, pese a que desde la Antigüedad clásica ya había intentos por distinguir los placeres de la vista y el oído del gusto, el tacto y el olfato, ninguno de estos intentos había consagrado una distinción entre ellos con relación a las artes. Todo ello cambiaría tras el colapso del Antiguo sistema de las artes.

A comienzos del siglo XVII comenzó el resquebrajamiento del Antiguo sistema de las artes, gracias al auge de la Ciencia moderna. Al igual que ocurre con el Arte, la Ciencia moderna no se constituyó de la noche a la mañana ni tampoco tiene una única historia de vencedores y perdedores, antes bien fue un largo proceso cuyo arranque también se dio en el Renacimiento y cuya constitución finalmente se realizaría hasta el siglo XVII (Shapin, 2000). La vieja distinción entre artes liberales y serviles estaba convulsionando frente al avance en prestigio de la Ciencia moderna, como lo prueba la Querella entre Antiguos y Modernos. Según los modernos, la ciencia experimental, propia de este tiempo, era superior a la filosofía natural de corte aristotélico y podía—y debía—ser perfectamente distinguida de las demás… ¿artes? ¿disciplinas? ¿áreas del conocimiento? Los modernos se enfrentaron a las mismas

[115] Personas que se dedican a cualquier actividad que implique cualquier esfuerzo físico, motivados por una remuneración económica.

preguntas y la solución que dieron fue la reorganización del árbol del conocimiento (Shiner, 2023, pp.123-124).

La convulsión del Antiguo sistema de las artes condujo a los enciclopedistas del siglo XVIII a proponer nuevos modelos de organización del conocimiento. Su preocupación inmediata era separar a las modernas ciencias del resto de las antiguas artes, fracturando y desmantelando de una vez y para siempre la antigua clasificación entre liberales y serviles. Con la nueva organización del conocimiento, las viejas artes serviles que arduamente se habían forjado un lugar entre las liberales[116] volvieron a quedar insertas entre el resto de las antiguas artes, haciendo falta una nueva justificación que les devolviera algo del prestigio perdido: la moderna idea de sensación-sensibilidad. Hacia finales del siglo XVII la sensación se fue acercando a las ideas en torno a la razón, pasando en muchos casos a ser una ampliación de la misma. A la sensación, como pura percepción, se le fueron añadiendo nuevos atributos como la pasión, la emoción, el sentimiento, lo sentimental y una intuición espiritual tácita encarnada en la frase "*Je ne se quoi*". A lo largo del siguiente siglo las ideas acerca de la sensibilidad, como una ampliación de la razón, se fueron fortaleciendo a través de preponderar unos sentidos sobre otros. La distinción entre los sentidos más intelectuales (vista y oído) de los más sensibles (gusto, tacto y olfato) fue finalmente establecida al considerar a los primeros como los sentidos por excelencia para la nueva idea de la sensibilidad, en tanto que ambos proporcionaban placeres delicados de tipo contemplativo (Shiner, 2023, pp. 190-191; 200-207).

La escisión del placer entre placeres refinados, de tipo contemplativo, y placeres no-refinados, porque eran utilitarios y sensoriales, fue la justificación central para la composición de la nueva categoría de las artes: las Bellas artes (Shiner, 2023, p.200). Las Bellas artes eran todas aquellas disciplinas cuyo objeto fuera fuente de un placer desinteresado, porque no buscaban obtener de él ni un estímulo sensorial, ni diversión, ni entretenimiento, ni mucho menos ningún fin práctico. Es en este contexto que las nacidas Bellas artes se convirtieron en el objeto por antonomasia de los sentidos más elevados. A esta consagración de las Bellas artes sólo hacía falta su propia disciplina, misma que fue provista por Baumgarten.

[116] A saber: la pintura, la escultura y la arquitectura.

La unión entre una idea intelectualizada de la sensibilidad, la noción del placer desinteresado, que alcanzó su culmen en el pensamiento kantiano bajo la forma del juicio de gusto, y la creencia de que las Bellas artes—y hoy en día el Arte—son el lugar predilecto de un tipo de experiencia privilegiada que sobresale de las experiencias comunes han tenido por resultado que parezca imposible hablar de una estética sin el arte. Sin embargo, como hemos dicho antes, esta creencia generalizada limita las investigaciones estéticas, por lo tanto, si queremos emplear la estética, y la posibilidad de una experiencia estética, para aproximarnos al problema de la artesanía, entonces debemos erradicar esta creencia de nuestra investigación. En su *Invitación a la estética* (2005), Sánchez-Vázquez presenta una introducción a la estética cuyo objetivo es motivarnos a adentrarnos al interior de los problemas estéticos. Por esta razón, Sánchez-Vázquez no es ajeno a las acusaciones tradicionales que se esgrimen contra la estética, entre ellas, la de no ser más que una filosofía (o ciencia) del arte. Para remediar estos errores propone dos principios metodológicos: [a] el histórico y [b] el estructural.

El primero de los principios metodológicos propuestos por Sánchez-Vázquez para abordar el problema estético es [a] el histórico. Este principio nos obliga a situar los fenómenos artísticos y estéticos en el tiempo, con lo cual nos permite comprender que cada uno de estos fenómenos están insertos en su relación con el pasado, que los dota de una cierta estabilidad, y con el futuro[117], gracias al cual están abiertos al cambio. El segundo de ellos es [b] el estructural. Éste nos obliga a considerar a los fenómenos estéticos y artísticos como sistemas de relaciones irreductibles ni a sus meras partes, ni a una sola de ellas. (Sánchez-Vázquez, 2005, pp.71-73). Por medio de la unión de ambos principios ahora nos es posible terminar de comprender por qué la estética no puede ser reducida al arte, ni a la belleza, ni al arte bello, porque

> Al aplicar el principio histórico, se vuelve claro que lo bello, absolutizado por la Estética tradicional, es sólo una de sus formas históricas, concretas; que el arte como imitación o reproducción de lo real es un modo (realista), entre otros, de producir arte y que la función estética —privilegiada desde el Renacimiento— no siempre ha sido considerada dominante, y menos aún exclusiva, en el arte. Así pues, no se puede ignorar la naturaleza histórica de lo estético y lo artístico sin escamotear su

[117] He optado por utilizar el binomio pasado-futuro antes que pasado-presente que es el utilizado por Sánchez-Vázquez para poner de relieve la impredecibilidad que tenemos frente a los cambios que puedan sufrir los conceptos a lo largo del tiempo.

> conocimiento como objeto real. De ahí la importancia que reviste para la Estética el método histórico. (Sánchez-Vázquez, 2005, p.72).

De este modo, la preocupación de la estética por el Arte y por la belleza es producto de unas determinadas condiciones históricas y contextuales que condujeron a la unión de éstas. Dicha unión, no obstante, no implica que no existan más razones de fondo para que se las vincule, antes bien, las pone de manifiesto. Por lo tanto, la relación arte-estética-belleza, aunque es la más privilegiada en las investigaciones estéticas, no es la única relación existente al interior del universo estético sino una de las posibles vías de investigación. Si ampliamos los objetos que podemos considerar como propios del universo estético, entonces necesitaremos de una nueva comprensión de la estética. Esta nueva comprensión deberá ir más allá de las ideas habituales que limitan a la estética a la contemplación—y por extensión a la vida contemplativa—y que sea capaz de insertarla en la vida cotidiana.

3.1.2 Una ampliación de la estética

La reflexión (proto)estética puede ser reconstruida desde la antigüedad clásica, mientras que la estética como disciplina propiamente establecida se instauró hasta el siglo XVIII con Baumgarten. La constitución de la estética como disciplina coincidió con la institución del Arte, por medio del moderno sistema del arte. Debido a la relación que ambas guardan con la sensibilidad, Arte y estética se volvieron inseparables. El problema de esta unión es que la estética ha dejado desatendidos múltiples aspectos de nuestro contacto sensible con el mundo, entre los cuales se destaca el olvido de la vida cotidiana. Subsanar este descuido no es tarea sencilla, y han sido varios los esfuerzos por ampliar el universo estético. De entre estos esfuerzos es posible que una de las propuestas más apegadas a la vida cotidiana sea la presentada por la filósofa japonesa Yuriko Saito[118]. En su *Everyday Aesthetics* (2007), Saito se centra en aperturar la posibilidad de fundar una estética capaz de dar cuenta de los aspectos estéticos de la vida cotidiana.

3.1.2.1 El descuido de la estética en la vida cotidiana

La teoría estética ha descuidado múltiples áreas de la vida al centrarse en el arte, para reparar este descuido se han propuesto diversos enfoques, sin embargo, para nuestros fines—la vida

[118] Por supuesto, cabe mencionar que Saito se inscribe en la tradición de la Estética cotidiana que tiene su origen en la reflexión del filósofo John Dewey en *El arte como experiencia* (2008).

cotidiana—la más apropiada parece ser la realizada por Saito. En su *Everyday Aesthetics*, Saito plantea la posibilidad de una estética de la vida cotidiana empezando por una crítica a las estéticas centradas en el arte, y las estéticas basadas en la experiencia. Empecemos con la primera crítica. El problema principal, tal y como lo entiende Saito, consiste en que las estéticas centradas en el arte se aproximan a todos los demás objetos a través de las características del arte: "[…] el estatus estético de las cosas por fuera del campo artístico está determinado por el grado de afinidad con el arte" (Saito, 2007, p.14)[119]. Esto vendría a significar que todo análisis estético que tenga por fundamento una teoría estética centrada en el arte acomodará—todo lo bien o mal que pueda—todo objeto no-artístico a unas categorías que son inapropiadas para ellos, porque no han sido desarrolladas alrededor de ellos sino del arte.

Las estéticas centradas en el arte han desarrollado sus teorías en torno al arte, pese a lo cual aún podríamos argüir que el problema con estas teorías es que se han limitado al arte como su objeto, y que, si expandiéramos sus alcances, entonces seríamos capaces de seguir utilizando estas teorías—o cuando menos algunas de sus partes—para el análisis de los objetos-no-artísticos. Así pues, si nos aproximamos al Arte ambiental, al Arte de la cotidianidad o a la Ceremonia del té japonés, podremos seguir utilizando las herramientas de análisis del arte—como lo son el marco, la contemplación, los sentidos elevados (vista y oído), la autoría, y la perdurabilidad[120]—a obras y actividades que están por fuera del arte occidental paradigmático. Saito también considera esta posibilidad, sin embargo, nos aclara por qué es inapropiado sencillamente expandir los objetos que pueden ser sujeto de análisis estético:

> Siempre que el arte es concebido como algo diferente de nuestros asuntos cotidianos, aún si eso significa iluminar o emular algunos aspectos de nuestras vidas cotidianas,

[119] En el original: "[…] the aesthetic status of things outside the artistic realm is determined by the degree of the affinity to art."

[120] Saito los enlista de la siguiente forma: "*frame", "engagement with the aesthetic object", "privileging higher senses", "the authorial identity, permissibility of modification, stable identity", "aesthetic values and other values".* Se ha decidido renombrarlos resaltando la problemática que señala Saito en cada uno de estos apartados antes que en la forma en que los nombra.

> esto ya ha adquirido un estatus especial, no compartido con nuestra vida cotidiana en sí misma (Saito, 2007, p.35).[121]

En otras palabras, toda vez que el arte, como producto o como actividad, se entienda como algo que está por fuera de la vida cotidiana, no importarán los esfuerzos por emular a la vida cotidiana en las obras, como sucede en el Arte de la cotidianidad, ni el enmarcado de los paisajes, como lo hace el Arte ambiental, ni mucho menos el énfasis puesto a actividades cotidianas, como la Ceremonia de té japonés, porque éstas seguirán siendo vistas a través de su excepcionalidad, enfatizando los aspectos que las unen con el mundo del arte. Así, estas propuestas, en lugar de traer el arte a la vida, llevan la vida al pedestal del arte.

Las estéticas centradas en el arte, aun cuando se les expande, mantienen alejado el arte de la vida. Si, en cambio, partiéramos de la vida para desarrollar una teoría estética, entonces podríamos elaborar una estética basada en la experiencia. En *El arte como experiencia*, Dewey plantea una experiencia estética fundada en la experiencia común[122]. La experiencia común es la mera experimentación del entorno por medio de los órganos sensitivos. Los órganos sensitivos, a diferencia del resto de las demás partes que componen lo que llamamos sensibilidad, son los únicos que reflejan nuestra participación en el mundo, en palabras de Dewey:

> […] la sensación (…) es la única que expresa la función de los órganos de los sentidos cuando se conduce a la plena realización. Los sentidos son órganos a través de los cuales la criatura viviente participa directamente de los sucesos del mundo que lo rodea. En esta participación, la maravilla y esplendor variados de este mundo se hacen reales para él, en las cualidades que experimenta. (2008, p.25).

La participación de la criatura viviente, cada uno de los seres humanos en tanto que seres vivos, en el mundo se refleja en los órganos sensitivos porque nos permiten sentir lo que nos rodea y reaccionar frente a ello, y es en este sentido que lo experimentado nos moldea. El moldeado producido por la experimentación del entorno es el reajuste de la criatura viviente frente a una situación de cambio. Toda vez que conseguimos sobreponernos al cambio a través del reajuste surge la posibilidad de alcanzar el equilibrio y la armonía perdidas, por medio del ritmo. Este proceso de cambio y reajuste se extenderá en tanto que

[121] En el original: "As long as art is conceived as something different from our daily affairs, even if it is meant to illuminate or emulate some aspects of our everyday life, it has already acquired a special status, not shared by our everyday life itself".
[122] A la que Dewey se limita a llamar "la experiencia".

la criatura viviente permanezca viva pues constituye el flujo mismo de la vida (Dewey, 2008, pp.14-16).

La experiencia estética, en este sentido, es una extensión de la experiencia común, aunque se distingue de ésta en tanto que la experiencia estética no se reduce al mero percibir y reaccionar, sino que se caracteriza por su unidad. Dewey distingue entre dos conceptos: [1] "experimentar" y [2] "tener una experiencia". La primera [1] se refiere a la experiencia común, es decir, a la experimentación del entorno por medio de la cual somos moldeados y gracias a la cual buscamos reajustarnos, por medio del ritmo, recuperando la armonía y el equilibrio perdidos. La segunda [2], en cambio, tiene un principio y fin delimitado por una emoción, y está proyectada hacia una determinada finalidad sin que sea posible reducirla ni a sus medios ni a sus fines. Gracias a ambos factores la experiencia estética posee completud y unidad. La experiencia estética, que por serlo es completa y unitaria, tendrá una organización dinámica a la que Dewey llama "forma". La forma es la organización de una experiencia en principio, desarrollo y cumplimiento, extendiéndose, de este modo, en el tiempo. En esta duración, la experiencia estética pone a la criatura viviente bajo tensión y resistencia hasta que, al concluirse la experiencia, alcance un final satisfactorio e inclusivo (Dewey, 2008, pp. 41-42; 47-49; 63-65).

La criatura viviente está receptiva frente a los cambios de su entorno gracias a la sensibilidad. Por medio de su capacidad sensible la criatura viviente es capaz de percibir los desajustes operados en su entorno y prepararse para reajustarse frente a estos cambios. De este modo, la sensibilidad le permite tanto identificar los cambios operados en su entorno, como prepararse para poder realizar los cambios necesarios para reajustarse a su entorno. Este flujo constante entre la percepción de un desajuste y el esfuerzo práctico por reajustarse de la criatura viviente a su entorno es lo que Dewey llama "experiencia común". A partir de esta experiencia se puede constituir un tipo especial de experiencia que sobresale del flujo constante porque posee un sentido de unidad y completud. Esta segunda clase de experiencia Dewey la llama "experiencia estética". Sin embargo, ¿acaso Dewey no está poniendo a la experiencia estética en un pedestal al ponerla por fuera del curso corriente de la vida? Para Saito la respuesta es afirmativa.

Al fundar la estética en la experiencia común, como hace Dewey, se abre la posibilidad de devolver el arte a la vida, así como de expandir aquello que llamamos arte, como también hace Dewey; sin embargo, este ejercicio se realiza al costo de convertir a la experiencia estética en un tipo de experiencia alejada del curso normal de nuestras vidas. Volviendo a Saito, ella realiza una crítica a las estéticas basadas en la experiencia destacando dos autores en su crítica: Edward Bullough[123] y John Dewey. Al respecto de Dewey, ella dice que su noción de experiencia estética es "un tipo de unidad encapsulada que está herméticamente sellada por fuera de nuestro involucramiento ordinario con la vida diaria"[124] (2007, p.44). Si seguimos el planteamiento de Dewey podríamos decir que si bien tenemos experiencias todo el tiempo no todo el tiempo podemos tener una experiencia. En otras palabras, las experiencias surgen en el transcurso habitual de nuestras vidas: experimentamos nuestro entorno todo el tiempo. En cambio, sólo podemos tener una experiencia, en su sentido de completud y unicidad, cuando la experiencia tiene un inicio y un fin claro, y se nos presenta completa gracias a la emoción. De esta manera, Dewey estaría acercando el arte[125] a la vida al costo de alejar la experiencia de la vida cotidiana. Al centrar su estudio en la experiencia estética como un tipo de experiencia diferenciada del resto de experiencias de la vida cotidiana, siguiendo a Saito, Dewey abandona a lo verdaderamente cotidiano.

Las estéticas basadas en la experiencia convierten a la experiencia estética de la vida cotidiana en una experiencia privilegiada que se encuentra apartada del curso corriente de la vida, con lo cual, transforman lo cotidiano en extraordinario. Al convertir lo común y corriente de nuestras vidas diarias en experiencias extraordinarias, las estéticas basadas en la experiencia, al igual que las estéticas centradas en el arte, dejan desatendidos los aspectos más habituales de nuestras vidas. Las estéticas centradas en el arte, así como las estéticas basadas en la experiencia son criticadas por Saito por su inadecuación al estudio de la vida cotidiana, las primeras porque sus categorías son inseparables del mundo del arte, las segundas porque necesitan convertir en extraordinario lo que por fuerza es ordinario. Frente

[123] Con quien, según indica Pradier (2025), eventualmente se reconciliará Saito porque la perspectiva de Bullough no consistiría tanto en una distancia psíquica sino en la fijación de la consciencia, la atención y su plenitud en el objeto.
[124]En el original: "[…] the aesthetic experience is described as a kind of encapsulated unit that is hermetically sealed off from our ordinary engagement with daily life."
[125] La noción de "Arte" para Dewey es más amplia de lo que habitualmente se caracteriza como arte, para él, "arte" puede decirse tanto de la pesca como de un texto literario.

a este panorama Saito propone cambiar el enfoque en lo que respecta a la vida cotidiana: poner nuestra atención en nuestras reacciones.

Una estética que se centre verdaderamente en lo ordinario al interior de la vida cotidiana, si seguimos a Saito, debe ser una estética constituida a partir de nuestras reacciones. Si ponemos nuestra atención en las reacciones que tenemos hacia los aspectos más ordinarios de nuestras vidas—como lo es nuestra reacción frente a la suciedad que nos impulsa a limpiar, o nuestra reacción frente a las arrugas que nos impulsa a planchar, por poner un par de los ejemplos provistos por Saito—entonces estaremos posibilitados para construir una estética centrada en nuestra percepción del mundo[126]. A este nuevo enfoque Saito lo llama "El poder de la estética" (*The Power of the Aesthetics*), que consiste en la capacidad que tiene la estética de influir, e incluso determinar nuestras reacciones frente al mundo. Las reacciones estéticas, en este sentido, pueden ser divididas en tres partes: actitudes, acciones y decisiones[127]. Sin embargo, y a pesar de que Saito dedica buena parte de su texto a analizar el poder de la estética de algunos objetos cotidianos, así como algunas de sus características, su propuesta se centra mayoritariamente en las consecuencias, particularmente éticas, de la percepción en el mundo dejando un tanto de lado la exploración de la propia propuesta: la reacción frente al mundo como fundamento de una estética de la vida cotidiana[128].

Por esta razón, y volviendo a nuestro tema, la pregunta por la artesanía, nosotros aún debemos encontrar una estética que nos posibilite adentrarnos en la ordinariez de la vida cotidiana, sin los marcos dados por las estéticas centradas en el arte ni los presupuestos que convierten en extraordinario lo que más bien es ordinario, y que dé cuenta del impacto de nuestro contacto sensible con el mundo sobre la constitución de eso que llamamos mundo.

Plantear la posibilidad de una estética que vaya por fuera de las categorías propias del análisis artístico, que no se funde en lo extraordinario sino en lo común, y que su origen sea la sensibilidad ha sido nuestro objetivo, sin embargo, las propuestas anteriormente revisadas

[126] Saito es bastante esquiva a definir claramente su sentido de "estética", pese a lo cual podemos afirmar que se refiere al contacto sensible con el mundo a partir de los ejemplos que provee a lo largo de su texto.
[127] En ocasiones menciona las actitudes y las acciones, en otras las acciones y las decisiones.
[128] A pesar de lo cual, este es el germen sobre el cual Saito erigirá su argumento actitudinal, que articulará en *Aesthetics of the familiar. Everyday life and worldmaking* (2017), que revisaremos más adelante.

carecen de algunos de estos componentes. Por esta razón, me propongo a tomar y encajar partes de estas para conseguir las bases de una estética capaz de ajustarse a nuestro objeto: la artesanía.

En primer lugar, recordemos que la experiencia estética de Dewey está sustentada por la experiencia [común], es decir, a pesar de que su noción de experiencia estética se basa en un tipo de experiencia que está por fuera—e incluso por encima—de la experiencia [común] en última instancia se funda en esta última. La experiencia [común] para Dewey refiere a la recepción y reajuste de la criatura viviente frente a los cambios en el entorno, el ritmo. Es decir, la propuesta de Dewey recae plenamente en las facultades sensibles de la criatura viviente en relación con su entorno, porque lo que es afectado está necesariamente en relación con aquello que lo afecta. Si tomamos el planteamiento de Dewey como principio de nuestra estética, entonces podríamos fundar una estética de la sensibilidad en sentido amplio, una estética capaz de dar cuenta de nuestra relación sensible con el mundo. Otra ventaja que ofrece la experiencia [común] de Dewey es que ésta ya plantea la posibilidad de que la criatura viviente pueda afectar, a su vez, su entorno.

La criatura viviente está en relación con su entorno gracias a sus facultades sensibles. Por medio de su sensibilidad, la criatura viviente está abierta receptivamente a los cambios que sufre su entorno, y es, por lo tanto, también gracias a ella que la criatura se encuentra en la disposición de reajustarse a los cambios de su entorno. La capacidad de reajuste de la criatura supone su facultad para afectar su entorno, misma idea que encaja con la propuesta de Saito. Recordemos que, de acuerdo con Saito, la estética tiene el poder de impulsarnos a actuar y a decidir, al que llama "El poder de la estética". Este poder tiene implicaciones profundas en la vida, pues afecta nuestros juicios, nuestras posturas éticas y políticas, y nuestro actuar en nuestras vidas cotidianas, lo que en última instancia supone que situaciones "irrelevantes" al interior de nuestra vida vivida ordinariamente—como puede serlo el uso de un utensilio artesanal—tienen consecuencias reales en el mundo.

3.2 La artesanía en la experiencia estética de la vida cotidiana

Ampliar la estética requiere de una teoría que no se limite a asimilar los objetos no artísticos al arte, y que tampoco arranque a la experiencia de la vida cotidiana. Para combatir ambos errores, nosotros optamos por recuperar elementos de la propuesta de Dewey, concretamente

su noción de experiencia común, sobre la cual es posible encajar la teoría estética de Saito en torno al "poder de la estética". Así, nuestro sentido de estética se funda en el principio de que los seres humanos somos criaturas vivientes que por medio de nuestra sensibilidad somos afectados a la vez que podemos afectarlo, es decir reaccionar frente al mundo. Habiendo resuelto cuál será nuestro sentido de estética, en esta segunda parte del capítulo tres, nos centraremos en aclarar el sentido de "vida cotidiana" por medio de la propuesta estética de Saito. Posteriormente, explicaremos cómo la vida cotidiana se relaciona con la noción de "Mundo en común" de Hannah Arendt. Por último, presentaremos la forma en que la experiencia estética de la vida cotidiana afecta y es afectada por el Mundo en común a través del producto del trabajo por excelencia en la actualidad: la artesanía.

3.2.1 Nuestras vidas cotidianas

La vida cotidiana como objeto de estudio, desde la estética, ha resultado controvertido desde el principio. La fundación de la estética de la vida cotidiana, hace dos décadas, trajo consigo no sólo nuevos horizontes de investigación, sino que también supuso nuevos problemas al interior de la estética como disciplina. Las críticas a las estéticas de la vida cotidiana no se hicieron esperar, empezando por el hecho de que éstas se erigen en contra casi exclusivamente de la tradición angloamericana. En esa misma línea, se acusa a las investigaciones en torno a la vida cotidiana de carecer de los fundamentos teóricos apropiados, y, por esa misma razón, recurrir a suplir sus carencias por medio de teorías éticas y morales. A estas críticas se le suma la inclusión de los sentidos menores dentro de la estética, que conducen a la misma hacia el subjetivismo y la imposibilidad del juicio estético. Finalmente, se señala a la imposibilidad de demarcar el objeto de estudio, en tanto que la vida cotidiana es inconmensurable. Frente a estas acusaciones, presentaremos algunas soluciones sirviéndonos principalmente de la lectura que hace el filósofo Adrián Pradier de Saito, en *La estética de lo cotidiano y la paradoja de la cotidianidad* (2025), así como de los planteamientos estéticos de la propia Saito en *Aesthetics of the familiar everyday life and world-making* (2017).

3.2.1.1 La estética de la vida cotidiana

La estética de la vida cotidiana, de acuerdo con Navarro-Renalias (2025) nace en el contexto del mundo anglosajón, concretamente, al interior de la llamada filosofía analítica. Por esta

razón, las críticas que dirige a la tradición estética recaen particularmente en la escuela estadounidense. Al recurrir mayoritariamente a la tradición angloamericana, como la llama Saito, la estética de la vida cotidiana se ha hecho blanco de críticas, pues sus bases teóricas para criticar al predominio del arte al interior de la estética como disciplina estarían basadas principalmente en una porción muy pequeña de toda la tradición estética (2025; Pradier, 2025). No obstante, como hemos podido demostrar, la estética como disciplina sí ha centrado sus investigaciones alrededor del arte como su objeto de estudio. Aunque, es verdad que la estética de la vida cotidiana se ha erigido sobre todo a partir de la tradición anglosajona misma que la hace objeto de una segunda crítica: la falta de rigor teórico.

La estética de la vida cotidiana es recurrentemente acusada de carecer del rigor teórico suficiente, no sólo porque se fundamente casi exclusivamente en la escuela anglosajona sino porque buena parte de sus bases teóricas no son estéticas sino éticas. La importancia que da la estética de la vida cotidiana a la cotidianidad parece fundarse primordialmente en las consecuencias éticas que acarrea consigo la estética, de este modo, esta estética estaría subsumiendo a la estética como disciplina al interior de los problemas éticos, perdiendo su autonomía en el proceso (Navarro-Renalias, 2025; Pradier, 2025). Sin embargo, si bien es cierto que la estética de la vida cotidiana se preocupa por cuestiones éticas, que la estética se pueda relacionar con otras disciplinas no implica de por sí su pérdida de autonomía, más aún si consideramos que esta autonomía fue construida en relación con el arte, es decir, cabría cuestionarse por qué la relación de la estética con el arte no implica una pérdida de autonomía mientras que su relación con la ética sí lo hace. Una respuesta que se podría ensayar frente a esta cuestión es que históricamente la estética ha tratado de los sentidos mayores, a los cuales el arte se ajustaría mejor como objeto, y, por lo tanto, su preeminencia en las investigaciones estéticas no implicaría ninguna perdida de autonomía, mientras que lo mismo no podría ser dicho sobre la relación entre ética y estética.

La discusión en torno a la diferenciación de los sentidos entre menores y mayores es de larga data, como ya dijimos. Los mayores son la vista y el oído porque son los sentidos que dan cuenta de lo exterior al propio cuerpo, permitiendo la comunicabilidad y posibilitando al juicio estético. Los menores, en cambio, son el gusto, el tacto y el olfato porque son los sentidos más corporales de todos, resultando en sensaciones incomunicables

sobre las cuales no puede darse ningún juicio estético. La estética, en este sentido, se fundaría en los sentidos mayores, que dan cabida al juicio estético (Navarro-Renalias, 2025; Pradier, 2025). A este respecto, podría parecer que lo determinante de la estética no es la sensibilidad, sino el juicio estético. A nosotros, como lo hemos presentado, nos preocupa en primer lugar la sensibilidad, y una teoría estética que limite la sensibilidad por su rendimiento respecto al juicio, al menos en primera instancia, parece una estética que sirve a la política antes que a la estética. Asimismo, limitar la estética a los sentidos mayores, por su alineación con el juicio estético, deja por fuera otras posibilidades de nuestra vida sensible. La artesanía es un buen ejemplo de estas posibilidades desatendidas.

La artesanía, a diferencia del Arte, no puede ser plenamente apreciada por medio de la vista y del oído, sino que exige que el sujeto se enganche con la pieza corporalmente. Este enganche tiene dos dimensiones: [a] el enganche corporal del artífice o artesano, y [b] el enganche corporal del usuario. Empezando por el [a] el enganche del artesano, la confección de cualquier pieza artesanal, en tanto que producto del trabajo, involucra necesariamente los sentidos menores, teniendo primacía el tacto. Exploremos esta relación a través de la marroquinería, y concretamente, del trabajo de una marroquinera concreta. Nuestra marroquinera primero deberá decidir el proyecto que quiere elaborar, pues será con base en éste que elegirá el tipo de piel más apropiada para su confección. Una vez decidido el proyecto, digamos una bolsa de mano, nuestra marroquinera se dispondrá a elegir la mejor materia para su proyecto. A los ojos no experimentados, como los nuestros, cualquier piel podría cumplir esta función, pero a los ojos expertos de nuestra marroquinera la elección se hace más compleja. Sus ojos recorren la amplia gama de la que puede elegir, sin embargo, son sus manos las que darán el veredicto final: será a través del tacto que nuestra marroquinera se decantará por una u otra piel. A través del tacto nuestra marroquinera detectará las pequeñas imperfecciones que cada hoja de piel puede presentar. También será por medio del tacto que nuestra marroquinera podrá determinar la idoneidad de la piel para el proyecto: pasando su mano sobre la piel, la marroquinera sabe si esa piel será rígida o si "es más suelta", si se trata de una piel lisa o una piel grasa, si se trata de una gamuza o de un nobuk, si es un curtido vegetal o por cromo, ¡incluso podrá saber de qué tipo de piel se trata!

Toda vez que nuestra marroquinera ha elegido el tipo de piel que empleará en la confección de su proyecto, podríamos pensar que ahí termina la implicación del tacto, pero la marroquinera experta negaría con la cabeza. En la propia confección está involucrado el tacto. Su finísimo tacto es capaz de saber dónde puede encajar su aguja con facilidad, en qué punto en cambio se resistirá, sabe medir la fuerza exacta que le requerirá perforar la piel. Pero a más, la marroquinera experta sabe, gracias al tacto, en qué punto no debe ejercer más fuerza sobre la piel. Terminado su proyecto, nuestra marroquinera pasará a hormarlo. Una vez más, el tacto se hará presente, al informar a nuestra marroquinera el punto exacto en que debe tensar y estirar la piel, para que el proyecto no pierda su fuerza ni su forma. Pongamos la experiencia de nuestra marroquinera en términos de la experiencia común de Dewey, que es la parte de la experiencia que nosotros hemos recuperado para nuestra noción de experiencia estética. Nuestra marroquinera está experimentando su entorno de trabajo por medio de sus órganos sensitivos, de entre los cuales se destaca el tacto, éstos le permiten sentir lo que la rodea, que en este caso son las materias primas para su trabajo, y reaccionar frente a ello, que en este caso es la selección y ejecución de una bolsa de mano. Este proceso de recepción y reacción de la marroquinera frente a su entorno la ha moldeado, ahora como experta puede elegir la mejor materia prima con la misma facilidad con la que puede ejecutar sus diseños. Cada vez que nuestra marroquinera se engancha con un proyecto y consigue llevarlo a término, decimos que ha conseguido reajustarse a su entorno, recuperando, por medio del ritmo, el equilibrio y armonía perdidas. No obstante, aún si aceptamos que la restricción de los sentidos estéticos a los sentidos mayores limita los alcances de la indagación estética, podemos argumentar que esta limitación es necesaria en tanto que se necesita un marco que delimite de alguna forma a nuestros objetos de investigación.

La ausencia de límites claros respecto al objeto de la estética de la vida cotidiana apunta a un problema fuerte al interior de la misma: la inconmensurabilidad de eso a lo que hemos estado llamando simplemente “vida cotidiana”. La cotidianidad puede suponer muchas cosas, y más aún, puede incluir muchas cosas (Navarro-Renalias, 2025; Pradier, 2025). Por esta razón, la vida cotidiana como objeto de investigación supone una indeterminación respecto de su objeto apreciativo, pues, ¿dónde y cuándo empieza y termina mi experiencia de, por ejemplo, comer una mandarina? Y peor aún, ¿qué elementos están incluidos en esta experiencia y qué elementos quedan por fuera? Estas cuestiones podríamos

intentar resolverlas enmarcando las experiencias, así, todo lo que esté dentro del marco sería nuestro objeto y todo aquello que dejemos por fuera, aún si pertenece a nuestro día a día, no lo consideraríamos como parte de nuestro objeto. El problema en este caso no es tanto determinar las condiciones de dicho enmarcado, sino que estaríamos conduciéndonos casi sin darnos cuenta a la contradicción de la estética de la vida cotidiana: ¿cómo investigar la cotidianidad sin salir de la cotidianidad?, o, en otras palabras, ¿cómo aproximarnos a lo ordinario de nuestras vidas sin convertirlo en algo extraordinario?

3.2.1.2 Lo cotidiano desde la cotidianidad

> Resulta que "cotidiano" es tanto un concepto elusivo, como uno altamente controvertido. Muchos de nosotros sentimos como si supiéramos qué es, pero articularlo es otra cuestión. La dificultad aquí nos recuerda a la famosa declaración del magistrado Potter Stewart de la Corte Suprema de Estados Unidos acerca de la obscenidad: "La reconozco cuando la veo." Un problema es que yo pienso que yo sé más o menos en qué consiste mi "cotidianidad", pero eso aplica sólo a mí—una mujer casada japonesa con dos hijos mayores y una profesora universitaria viviendo en un típico suburbio estadounidense. Pero lo que cuenta como "cotidiano" difiere de persona a persona dependiendo de su género, edad, bagaje cultural, estilo de vida, entorno del hogar y del trabajo, ocupación, pasatiempo, y el gusto."[129] (Saito, 2017, p.9).

Saito aduce un problema crucial al interior de la estética de la cotidianidad: las dificultades para determinar qué es la vida cotidiana. La vida cotidiana es ese algo dentro del cual transcurren nuestras vidas, en ese sentido sería un algo común a todos nosotros, pero también es ese algo que sólo me pertenece a mí. Así lo señala Saito, pues todos y cada uno de nosotros sabemos, más o menos, en qué consisten nuestras vidas cotidianas, pero ese conocimiento se limita a nuestras propias vidas. La cotidianidad se revelaría como un algo de lo que sólo podemos dar cuenta desde una perspectiva puramente subjetiva. Ante esta problemática, siguiendo la interpretación que hace Pradier (2025), el filósofo finlandés Arto Haapala propone una solución: una estética de la vida cotidiana que se funde en la noción, de inspiración heideggeriana, de familiaridad. El núcleo de la propuesta de Haapala, como

[129] En el original: "It turns out that 'everyday' is an elusive, as well as a highly contested, concept. Many of us feel as if we know what it is, but articulating it is another matter. The difficulty here reminds us of the famous statement by Justice Potter Stewart of The United States Supreme Court regarding obscenity: "I know it when I see it." One problem is that I think I know more or less what my 'everyday' consists of, but it applies only to me—a married Japanese woman with two grown children and a college professor living in a typical American suburb. But what counts as 'everyday' differs from person to person depending upon gender, age, cultural background, lifestyle, home and work environment, occupation, hobby, and the like."

recoge Pradier, radica en la imposibilidad de disfrutar lo cotidiano como cotidiano. Esta imposibilidad surge a raíz de las investigaciones de Heidegger en torno a los útiles en *Ser y Tiempo*. Para Haapala, la particularidad de los útiles consiste en su imperceptibilidad, fundada en su fiabilidad como útiles (pp.58-67, 2025). Desde esta perspectiva, como también nosotros hemos visto, resultaría imposible elaborar una estética de la cotidianidad porque necesariamente debería encontrar un mecanismo por medio del cual poder convertir a los útiles familiares, en extraños. Al transformar lo familiar en ajeno, esta estética sacrificaría la posibilidad de una indagación de lo familiar desde lo familiar, convirtiendo lo ordinario en extraordinario.

La estética de la vida cotidiana presenta una fuerte problemática respecto de su objeto: la propia vida cotidiana. En ese sentido, podríamos intentar aproximarnos al problema desde un enfoque ontológico, como lo intenta Haapala, o podríamos probar una postura más pragmática, como la que propone Saito. En *Aesthetics of the familiar everyday life and world-making*, Saito propone una solución al problema de la determinación de ese algo que llamamos "vida cotidiana": "[…] lo que es más importante para el propósito de una estética de la vida cotidiana no es tanto un inventario de objetos y actividades sino el modo de experiencia basado en la actitud que tomamos hacia ellos."[130] (2017, p.10). A este enfoque Pradier lo nombra "el argumento actitudinal" de Saito. Según el argumento actitudinal, la experiencia estética depende del modo en que la afrontemos y vivamos, así, hay dos formas de afrontar y vivir una experiencia: [1] consciente y atentamente, y [2] en piloto automático. Cuando [1] experimentamos de forma consciente y atenta estamos prestando atención, con una clara intención estética o sin ésta, mientras traemos del trasfondo [*backgroung*] hacia el primer plano [*foreground*]. La experiencia consciente y atenta contrasta con [2] la experiencia en piloto automático porque esta última consiste en la ejecución de diversas actividades sin prestar atención, aunque sin llegar a ser una experiencia inconsciente (Saito, 2017, p.24). El argumento actitudinal de Saito se sustenta por medio de la atención. La atención presentada es un tipo de atención aumentada que puede producir dos tipos de experiencias estéticas: [a] defamiliarizadas y [b] familiriazadas. En [a] las experiencias defamiliarizadas

[130] En el original: "[…] what is most important for the purpose of everyday aesthetics is not so much an inventory of objects and activities but rather the mode of experience based upon an attitude we take toward them."

experimentamos la extrañeza de lo que habitualmente nos resulta familiar. La artificación, denunciada por Saito, surge precisamente de este tipo de experiencia, en tanto que consiste en sacar de su cotidianidad a lo cotidiano al adecuarlo a los esquemas del arte. En cambio, en [b] las experiencias familiarizadas experimentamos la familiaridad de lo cotidiano, poniendo atención a la cotidianidad sin convertirla en un objeto artificado, en un objeto extraordinario, sin arrancarlo de la vida cotidiana. Gracias al enfoque actitudinal de Saito podemos salvar la estética de la vida cotidiana de la paradoja que la propia disciplina entraña, la imposibilidad de mantener a la cotidianidad en la cotidianidad, aunque al costo de sacrificar la posibilidad de comprender el trasfondo, de comprender el mundo. ¿De qué manera podríamos elaborar una definición de vida cotidiana capaz de englobar ambas posibilidades, es decir, mantener lo cotidiano como cotidiano y la comprensión del mundo?

3.2.2 Nuestro Mundo en común

La estética de la vida cotidiana es una corriente al interior de la estética relativamente reciente que no está exenta de críticas. Una de estas críticas apunta hacia la imposibilidad de construir una teoría estética de la cotidianidad desde la cotidianidad, en tanto que lo cotidiano resaltado pasaría a convertirse en extraordinario. Existen al menos dos enfoques para resolver esta problemática, la primera es la propuesta ontológica de Haapala, la segunda la propuesta pragmática de Saito. La aproximación de Saito del problema resulta más fructífera al alejarse de los problemas ontológicos, generados por el trasfondo heideggeriano de la estética de Haapala, y logra apegarse a la vida cotidiana sin perder su cotidianidad en el proceso. No obstante, el enfoque de Saito sí sacrifica la posibilidad de acercarnos al trasfondo de la vida cotidiana, el trasfondo que podríamos comprender como mundo.

La noción de Saito de "prestar atención", que es la base sobre la que se construye su estética de la cotidianidad, enlaza dos componentes: el trasfondo (*background*) y el primer plano (*foreground*). Al respecto dice Saito: "[…] prestar atención y traer [el] trasfondo (*background*) al primer plano (*foreground*) es simplemente hacer algo invisible visible y es necesario para cualquier tipo de experiencia estética, sea de lo extraordinario o de lo ordinario"[131] (2017, p.24). Es decir, al prestar atención nos hacemos capaces de traer el

[131] En el original: "[…] paying attention and bringing background to the foreground is simply making something invisible visible and is necessary for any kind of aesthetic experience, whether of the extraordinary or of the ordinary."

trasfondo al primer plano porque la atención nos permite convertir lo desapercibido en percibido: en el trasfondo no se opera ningún cambio, sino sólo en nuestra forma de enfrentarnos a él. Este cambio, asimismo, no consiste en una variación de lo que puede afectar a nuestra sensibilidad; en este sentido, nuestra sensibilidad está capacitada para recibir y responder a toda clase de estímulos todo el tiempo; sino en nuestra capacidad de recibir y reaccionar a los estímulos de forma consciente (*awareness*). Si el trasfondo no sufre ningún cambio—al menos si nos limitamos a este primer momento y no a los efectos que puede producir el poder de la estética—, entonces nos es posible aproximarnos a él desde las experiencias estéticas de la vida cotidiana.

La experiencia estética de la vida cotidiana, para Saito, puede darse de dos formas: defamiliarizada o familiarizada. La defamiliarizada consiste en quitar a lo cotidiano todo elemento que nos pueda ofrecer cualquier tipo de familiaridad, arrancarle su ordinariez; por consiguiente, se trata de convertir en extraordinario aspectos, cosas o partes de la vida cotidiana. La experiencia estética defamiliarizada de la vida cotidiana, a pesar de que ofrece amplias oportunidades de investigación y aunque se funda en nuestra experiencia cotidiana, es un tipo de experiencia cuyo movimiento consiste en alejarnos de la cotidianidad de nuestras vidas, por este alejamiento Saito la reconoce como el origen de la artificación. En tanto que la defamiliarización nos aparta de la cotidianidad no puede ser la experiencia sobre la debamos sostener nuestra investigación hacia el trasfondo de la vida cotidiana. La experiencia estética familiarizada, en cambio, no presenta el problema del alejamiento. La familiarizada consiste en prestar atención sin convertir en extraordinario lo ordinario, es decir, procura acercarnos lo máximo posible a la cotidianidad sin perder su ordinariez en el proceso. Ahora bien, si nos acercamos a la vida cotidiana desde una experiencia estética familiar, cuyo fundamento son las capacidades de la criatura viviente, ¿qué podríamos encontrar? Regresemos a Arendt.

3.2.2.1 El carácter de cosa del mundo: El Artificio humano

> La revolución industrial ha reemplazado la artesanía por la labor, con el resultado de que las cosas del Mundo Moderno se han convertido en productos de la labor cuyo destino natural consiste en ser consumidos, en vez de productos del trabajo destinados a usarlos (Arendt, 2021, pp.133-134).

La revolución industrial conllevó una serie de cambios al interior de dos de las actividades que componen nuestra vida activa, Labor y Trabajo. Recordemos que Arendt en *La condición humana* (2021a) distingue entre Trabajo y Labor, el primero produce un artificial mundo de cosas para la subsistencia de los seres humanos, la segunda reproduce las condiciones necesarias para la supervivencia humana. Por consiguiente, la diferencia entre ambas—y de éstas con la Acción—no radica en su función productiva ni en las cualidades propias de ésta sino en lo producido, y sus cualidades: el Trabajo produce "productos del trabajo", la Labor produce "bienes de consumo". Este matiz podría parecer irrelevante si no consideramos la relación que ambas actividades guardan con la cuestión del Mundo. Los productos del trabajo se distinguen del resto de cosas por poder de ser-usados. El uso para Arendt no es un tipo de consumo de larga duración, tampoco descansa en su fiabilidad como utensilio, sino que es la casusa, la consecuencia y el sostén del artificio humano: su durabilidad.

En *La condición humana* Arendt distingue entre dos actividades productivas en razón del tipo de producto que se obtiene de ellas: la Labor produce bienes de consumo, el Trabajo productos del trabajo. Los productos del trabajo se distinguen en su poder-ser-usados gracias a su durabilidad. La durabilidad de los productos del trabajo da lugar a la permanencia, tanto de ellos mismos como del propio Artificio humano. La permanencia como característica del Artificio humano es crucial porque sólo desde su permanencia—aún si sólo es una permanencia aparente—los seres humanos podemos habitar un Mundo *en* común.

> La realidad y confiabilidad del mundo humano descansan principalmente en el hecho de que estamos rodeados de cosas más permanentes que la actividad que las produce, y potencialmente incluso más permanentes que las vidas de sus autores. La vida humana, en la medida en que construye el mundo, se encuentra en constante proceso de transformación, y el grado de mundanidad de las cosas producidas depende de su mayor o menor permanencia en el propio mundo (2021a, p.109).

La vida humana se encuentra a merced del constante cambio propio de la naturaleza, así como a merced de las propias transformaciones acaecidas en el interior de los asuntos humanos. Por lo tanto, necesitamos un lugar que nos brinde alguna sensación de estabilidad, de durabilidad, de permanencia. El Artificio humano nos proporciona la suficiente durabilidad, por medio de los productos del trabajo, para que los seres humanos podamos

confiar en la realidad (*realness*) y la subsistencia del Mundo *en* común a pesar de la inevitabilidad del cambio. En otras palabras, gracias al Artificio humano, sostenido por los productos del trabajo, los seres humanos podemos confiar en que el mundo nos ofrecerá un hogar durante nuestras vidas, y que, tras nuestra partida, permanecerá. El mundo, en su carácter de cosa, nos permite habituarnos a él de tal modo que nuestras vidas pueden transcurrir con una cierta regularidad tal que nos permita experimentar la cotidianidad. La vida cotidiana, en este sentido, es el espacio constituido por el Artificio humano, que es erigido y conservado por medio del Trabajo y sus productos, sobre el que los seres humanos, en tanto que criaturas vivientes, podemos construir nuestra familiaridad con el mundo, gracias a la durabilidad y confianza dotadas por el Trabajo y sus productos: el lugar en el que podemos sentirnos como en casa.

3.2.2.2 La experiencia estética de la artesanía en la vida cotidiana

El mundo en su carácter de cosa nos permite vivir en el mundo con tal confianza en él que nos permita habituarnos, y, en pocas palabras, vivir cotidianamente. La vida cotidiana, sostenida por el Artificio humano, es el trasfondo de nuestras vidas, es el lugar donde nuestras vidas transcurren con tranquilidad y regularidad. A partir de la experiencia de nuestras vidas cotidianas podemos, prestando atención, poner en primer plano el trasfondo, que es lo cotidiano, lo habitual, lo ordinario, lo regular de nuestras vidas. Este poner puede exaltar lo extraordinario que se alberga en lo cotidiano, o bien, puede mantenerlo en su ordinariez. Y no hay mejor objeto que la artesanía para engancharnos con lo cotidiano de nuestras vidas.

La artesanía es el objeto paradigmático por excelencia en nuestro Mundo moderno, pues es de los pocos productos del trabajo supervivientes. Las cosas que nos rodean son muchas y de muchas clases, sin embargo, la mayoría de ellas están destinadas a perecer en un tiempo mucho menor que el lapso total de nuestras vidas porque son bienes de consumo. El destino fatal de todos los bienes de consumo es perecer en un breve periodo de tiempo, por esa razón no son realmente capaces de adherirse al Artificio humano—a pesar de que sus residuos, en el Mundo moderno, sí tengan una larga prevalencia—. De todas las cosas que nos rodean: ¿cuántas de ellas han permanecido aquí mucho antes de nuestra llegada?, ¿de todas ellas cuántas permanecerán aquí mucho tiempo después de nuestra partida? Nociones como obsolescencia programada y obsolescencia percibida acompañan a todos los bienes

producidos por el *Animal laborans* de nuestro Mundo moderno, debido a que, aunque su materia prima tenga la capacidad de subsistir, se busca a toda costa que perezca, y a poder ser, en el menor tiempo posible. Así, los objetos que constituyen mi vida cotidiana no son realmente confiables, pues no puedo confiar en que mañana seguirán aquí: nuestra confianza en la perdurabilidad y realidad (*realness*) del mundo está rota.

Nuestra confianza en el mundo depende de su perdurabilidad y en su realidad, mismas que dependen del Artificio humano y éste, a su vez, de los productos del trabajo. Toda vez que nuestro Mundo moderno desde la revolución industrial ha promovido la fabricación de bienes de consumo en detrimento consciente de los productos del trabajo nuestra confianza en el mundo se ha perdido. La cuestión de Mundo en común en Arendt va mucho más allá de la Labor y el Trabajo, sin embargo, si nos apegamos únicamente a *La condición humana* el panorama del mundo es desolador. El Mundo en común está condenado a perecer a menos que encontremos mecanismos que lo conserven el tiempo suficiente para reconstituir la esfera política, en este sentido la artesanía se erige como un salvavidas. La artesanía es un producto del trabajo—a pesar de los esfuerzos actuales por destruir el modelo del taller y reemplazarlo por el modelo de la fábrica—y por lo tanto nos brinda algo de confianza en el mundo. La cuestión entonces es amplificar la confianza que nos puede brindar, la cual podemos alcanzar a través de la experiencia estética.

La experiencia estética de la vida cotidiana se fundamenta en el hecho de que los seres humanos somos criaturas vivientes. Como criaturas vivientes, como articula Dewey, somos afectados sensiblemente por nuestro entorno y podemos afectarlo de vuelta. En virtud de que todos los seres humanos somos criaturas vivientes Dewey nos pone a salvo del subjetivismo propio de la caracterización tradicional de los sentidos menores como incomunicables. Así, aunque mi experiencia difiera de la tuya ambos poseemos las mismas facultades para ser afectados por nuestro entorno. Sin embargo, y como nos indica Saito, la experiencia estética no puede consistir en el mero percibir, porque todo el tiempo estamos percibiendo nuestro entorno. La solución a este problema es un enfoque actitudinal, lo relevante de mi experiencia estética no es el objeto o la actividad sino la actitud con la que me enfrento a ella. Si mi actitud consiste en prestar atención, entonces tendré propiamente una experiencia estética. Prestar atención a mi entorno, mi cotidianidad, puede caer en la artificación, pero también es

posible mantenerme al interior de la experiencia de los aspectos, objetos y actividades cotidianos sin despegarme de su cotidianidad. La cuestión ahora es encontrar algo que me permita involucrarme con la cotidianidad del mundo sin despegarme de ella en el proceso.

Comprometerme con la cotidianidad por medio de la experiencia estética, prestando atención, sin despegarme en el proceso de ella puede parecer una tarea casi imposible, sin embargo, la artesanía resulta el objeto idóneo para ello. Volvamos al caso de nuestra marroquinera. Una vez que ha culminado el proceso de confección de la bolsa de mano está lista para ser entregada a su usuario final. ¿Cómo sería nuestra experiencia estética familiarizada con este objeto del trabajo? Prestemos atención. El aroma propio del cuero. La textura de la piel. El peso que dan cuenta de la calidad de los materiales. Lo más importante de esta experiencia, es que, para experimentarla no necesitamos elevar a un pedestal a nuestra bolsa, ni tampoco requerimos posicionar la propia experiencia por fuera del curso corriente de la vida. Nuestra bolsa, como cualquier producto del Trabajo, nos permite usarla, y es a través de este uso que podemos tener una experiencia estética familiarizada. La bolsa que hoy nos entrega nuestra marroquinera es la misma bolsa que podremos utilizar mañana, y dentro de un año, y también dentro de diez. Esta perdurabilidad, propia de los productos de Trabajo y que resulta inalcanzable por los bienes de consumo, nos permite recuperar nuestra confianza en el Mundo en común porque reestablece la posibilidad de la durabilidad del Artificio humano en su conjunto, misma que en nuestros tiempos parece imposible. Por medio del uso, del perfecto uso que permiten los productos del Trabajo, en este caso, nuestra bolsa provista por nuestra marroquinera, nos permite reafianzar nuestra confianza en la posibilidad de un Mundo en común.

La artesanía, en tanto que uno de los pocos productos del trabajo supervivientes en nuestro Mundo moderno, sobresale sin transformarse en mero útil ni convertirse en pieza de museo—a pesar de los reiterados esfuerzos de la museística—. Puedo, de esta forma, prestar atención a los objetos artesanales que me rodean, obteniendo de esta experiencia no sólo un testimonio de mi contacto sensible con el mundo, sino también recuperando algo de la confianza perdida.

CONCLUSIONES

La pregunta por la artesanía en la experiencia estética de la vida cotidiana nos ha conducido por un larguísimo recorrido a través de la historia del arte, de un análisis en términos de historia de la artesanía y de la historia de la estética. En el capítulo uno nos enfocamos en revisar algunos periodos del arte, de la prehistoria al siglo XX, analizando los elementos que se suelen presentar como claves de cada periodo, sirviéndonos de algunas piezas paradigmáticas para ilustrarlos, al mismo tiempo que ahondábamos en algunos tópicos recurrentes en las discusiones de arte. Al final de este capítulo nos interesamos por caracterizar la propuesta de Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* para ilustrar las nuevas posibilidades a las que se abre el arte a partir del siglo XX.

La revisión de la historia del arte, por una parte, nos permitió adquirir una visión global respecto al arte, y nos dio la posibilidad de pensar el arte como una invención. La invención del arte, que es la tesis de Shiner sobre la que nos apoyamos a lo largo de todo el texto, nos permitió tener una comprensión histórica del arte como un producto cultural y contextual. La investigación heideggeriana en torno al arte, por otra parte, nos acercó a los problemas del arte en el siglo XX, al plantear la ruptura del arte con la estética. Esta ruptura señalada por Heidegger fue el primer impulso que nos puso en las vías de pensar una estética por fuera del arte.

Posteriormente, en el capítulo dos revisamos los elementos más recurrentes en las investigaciones acerca de la artesanía a través de un análisis en términos de historia, de la prehistoria al Mundo moderno, haciendo uso de algunas piezas artesanales para ilustrar estos elementos. Al final de este capítulo nos preocupamos por volver a plantear la pregunta por la artesanía, pero esta vez en su determinación particular partiendo de su ser-utensilio, sin limitarla a éste. Por medio del análisis en términos de historia, del modelo de comprensión y del círculo hermenéutico nos fuimos aproximando a la artesanía.

El análisis de la artesanía en términos de historia, por un lado, nos brindó una visión general de los problemas alrededor de la artesanía, y nos demostró que antes de la distinción entre Bellas artes y artesanía existían “las artes”. Las artes del antiguo sistema del arte comprendían elementos del moderno Arte y de la artesanía, sin limitarse a ser una mera

conjunción. Asimismo, las antiguas artes fueron desmanteladas con la caída del antiguo sistema en varias otras disciplinas de entre las que destacamos la artesanía, las Bellas artes y la Ciencia moderna. Las últimas dos se constituyeron como disciplinas en el siglo XVIII y su legitimidad hoy en día es indiscutible, a pesar de los muchos debates que surgen en el interior de ambas disciplinas. Lo mismo no sucedió con la artesanía, sino que se la homologó a otras categorías. Estas categorías, no obstante, no agotan el problema de la artesanía. Las limitaciones que ofrecen las respuestas habituales en torno a la pregunta por la artesanía, por el otro, nos abrió la posibilidad de volver a plantear la pregunta por la artesanía. Apoyándonos en el círculo hermenéutico heideggeriano, en el análisis en términos de historia de Arendt, y en el modelo de comprensión arendtiano nos aproximamos a la artesanía encontrando que la artesanía en el momento presente, la continuación de la sociedad de masas del siglo XX, es uno de los únicos productos humanos capaces de brindarnos un espacio donde podamos sentirnos "como en casa".

Finalmente, en el capítulo tres ahondamos en las dificultades planteadas por la noción de "experiencia estética", haciendo un análisis en términos de historia de los elementos constitutivos de la estética para explicar la unión entre Arte y estética, y cómo esta unión pone límites a la indagación estética misma. Después, caracterizamos la noción de "vida cotidiana" por medio de la propuesta estética de Saito, misma que relacionamos con la cuestión de "Mundo en común" de Arendt. Y finalmente presentamos cómo opera la experiencia estética de la vida cotidiana a través de la artesanía.

El análisis en términos de historia de la estética, por una parte, nos otorgó un panorama más amplio de la estética como disciplina y de su justificada relación con el arte. Además, nos brindó la posibilidad de cuestionar los límites que mantienen a la estética dentro del arte. Este cuestionamiento nos condujo a nuestra propuesta de una estética fundada en nuestro contacto sensible con el mundo, contacto por medio del cual pudiéramos también constituir un Mundo en común, a través de la posibilidad de una reacción estética. El despliegue de esta estética, por otra parte, lo realizamos por medio de la vida cotidiana, que funge de enlace entre mi contacto sensible con el mundo y mi posibilidad de constituir un Mundo en común, es decir, con los otros. Este enlace, que se pone en marcha en la cotidiana es posible sólo gracias a los productos del Trabajo, de entre los que se destaca la artesanía.

Así, la artesanía, como uno de los remanentes del Trabajo en nuestro Mundo moderno, por medio de la experiencia estética familiar posibilita y sostiene nuestra confianza en la posibilidad de un Mundo común. La artesanía encuentra así su lugar apropiado, su lugar es la vida cotidiana.

La artesanía, al igual que el Arte, es consecuencia del desmantelamiento del antiguo sistema del arte y de la constitución del moderno sistema del Arte, y por lo tanto su historia no puede entenderse sin invocar al arte. Arte y artesanía, al igual que estética y arte, se encuentran entrelazados tanto por circunstancias históricas como por razones teóricas, sin embargo, es equivocado decir que la artesanía es Arte, como errado sería afirmar que el Arte sólo es una artesanía. Ambas tienen puntos de encuentro, pero éstos no son aquello que ellas son propiamente. La artesanía no es arte, y está bien que así sea.

El Arte se erigió en el siglo XVIII por medio de dos oposiciones: [a] su propia oposición a la artesanía, a la que despreció; y [b] la oposición de la Ciencia moderna a las Bellas artes, a las que no tenía en alta estima. Esta es una de las razones por las cuales afirmo que la artesanía no es arte: la categoría arte está constituida para rechazar a la artesanía. A esta razón la podemos considerar meramente histórica. No obstante, también hay una razón teórica. Aquello que hace al arte ser arte, no es lo mismo que aquello que hace a la artesanía ser artesanía. El arte habita en el pedestal del museo, y aún cuando se le intenta introducir en la vida siempre pierde algo o le hace perder algo a la vida. La artesanía, en cambio, habita a nuestro lado. Este habitar lo he definido como su lugar apropiado, su lugar apropiado es acompañarnos mientras vivimos nuestras vidas.

La vida vivida común y corrientemente, nuestras vidas cotidianas están compuestas por un sinfín de cosas que las configuran. En nuestro Mundo moderno estas cosas en su mayoría son bienes de consumo, diseñados y hechos para perecer rápidamente dejando a su paso nada más que basura. La computadora portátil sobre la que escribo estas palabras difícilmente me acompañará toda la vida, aún si le brindo los cuidados adecuados. El escritorio sobre el que descansa esta computadora, en cambio, ha sobrevivido a todos y cada uno de los desafíos que le impuesto en sus cortos diez años de vida, y sobrevivirá otros diez a pesar de mis malos tratos. En esto se diferencian los bienes de consumo, hiper-abundantes

en nuestro tiempo, de los productos del trabajo, tan escasos en la actualidad. Sólo los segundos están diseñados y elaborados para durar, para permanecer.

La artesanía, de este modo, tiene un rol fundamental en la actualidad, asegurar nuestro sentido de permanencia y durabilidad a través del humildísimo de permanecer y durar a nuestro lado sin exigir más atenciones que las del uso. El uso de la artesanía no se agota en la mera actividad, sino que se extiende más allá de ella siempre y cuando prestemos atención. La atención que exige la artesanía como uno de los pocos productos del trabajo supervivientes en nuestro Mundo moderno es callada, discreta, paciente, pues no nos pide nada más que la notemos. Este "notar" no va más allá que las posibilidades que nos brinda nuestra sensibilidad a cada uno de nosotros como criaturas vivientes. Por eso la artesanía brilla en la vida cotidiana sin que este brillo implique necesariamente ningún destacamiento por fuera de lo cotidiano. Así es como la artesanía nos brinda una cierta estabilidad que nos posibilita la confianza en el Mundo común, que está erigido sobre el Artificio humano, que descansa sobre el conjunto de los productos del trabajo, y que en modo alguno parece que pueda subsistir sin éste.

Consideraciones finales

La extensa reflexión que hemos llevado a cabo en torno a la artesanía nos ha conducido a una respuesta situada en nuestro momento histórico actual, ello no significa que el rol que juega la artesanía en nuestra confianza en el Mundo común vaya a ser así siempre, ni mucho menos que ése haya sido su papel desde su invención. Cuál será el rol que desempeñe la artesanía en tiempos venideros es algo que no podemos más que especular, pero este trabajo no ha intentado en modo alguno ir en esa dirección. Asimismo, quedan abiertas múltiples cuestiones que no he abordado en este trabajo, por ejemplo, ¿qué implicaciones éticas y políticas tiene, o en todo caso tendría, la recuperación de la confianza en el Mundo en común a través de la artesanía? Es clara la relación latente que existe entre el enfoque ético de Saito que apunta a la preocupación por la reacción estética, como su noción de "el poder de la estética" indica, así como es claro el enfoque político de Arendt. En este sentido, sólo puedo proponer que es posible ampliar el esquema arendtiano de labor-trabajo-acción, agregando

la “reacción” de Saito a nuestra vida práctica, aunque esta elaboración deberá quedar pendiente.

También deberá quedar pendiente la relación que existe entre la artesanía, el trabajo y el artesano con la Ciencia moderna. Esta relación, no obstante, ya fue ampliamente explorada por Arendt. En todo caso, una tarea que pude haber asumido pero que opté por evitar es la exploración de esta relación buscando comprender por qué los atributos del trabajo que han demeritado el valor de la artesanía han supuesto grandes elogios a la Ciencia moderna. En esta misma línea, también quedó pendiente el análisis de esta relación, ciencia-artesanía, desde una perspectiva más positiva que la ofrecida por Arendt.

Otro aspecto que ha quedado pendiente es el abordaje más detallado de la experiencia estética como “prestar atención”. Las bases de esta propuesta fueron presentadas a partir del pensamiento de Saito, sin embargo, me parece que el argumento podría haber sido fortalecido si hubiera recurrido a su ampliación por medio de la propuesta de Schaeffer. Esta ampliación deberá quedar pendiente en tanto que compaginar tres teorías estéticas, Saito, Dewey y Schaeffer, resultaría demasiado complejo para mí en este momento, y porque de los tres Schaeffer es quien más recurre a las explicaciones de la ciencia, explicaciones que requieren de especial atención y cuidado, sin que por ello descarte la idea de una posible ampliación en el futuro.

REFERENCIAS

Abraham-Jalil, B. T. (2015). *Diseño y vida en el arte popular. Cerámica y textiles mexiquenses*. En Abraham-Jalil, B. T. (Coord.ª). Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México/UAEM-Facultad de Diseño.

Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. En Solana, G. (Trad.). Taurus.

Arendt, H. (2005). *Ensayos de comprensión 1930-1954. Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*. En Serrano-de-Haro, A. (Trad.). Caparrós editores.

Arendt, H. (2021a). *La condición humana*. En Gil-Novales, R. (Trad.). Booket.

Arendt, H. (2021b). Labor, trabajo y acción. En Chamorro-Mielke, J. (Trad.), *La pluralidad del mundo. Antología.* (pp.161-180). Taurus.

Arendt, H. (2021c). ¿Qué queda? Queda la lengua materna. Entrevista televisiva con Günter Gaus. En Abella, M., & López-de-Lizaga, J.L. (Trads.), *La pluralidad del mundo. Antología.* (pp.161-180). Taurus.

Aspe, V. (1991). El concepto de mímesis en la filosofía del arte de Platón. *Tópicos, Revista De Filosofía*, (1) 175-182. https://doi.org/10.21555/top.v1i1.585

Bayer, R. (2014). *Historia de la estética*. En Reuter, J. (Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Barrow, R.J. (2018). *Gender, identity and the body in greek and roman sculpture*. Cambridge University Press.

Bartra, E. (2008). Rumiando en torno lo escrito sobre mujeres y arte popular. *Revista de estudios de género. La ventana. 3* (28), 7-23.

Bartra, E. (2019). ¿Borrar fronteras?: arte popular y artesanías. *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular*. En Bartra, E., Elvira, L., & Cárdenas, M. (Coord.ªs). UAM-Xochimilco.

Baumgart, F. (1991). *Historia del arte*. En Cuartango, R. G. (Trad.). Ediciones del Serbal.

Baumgarten, A. (1999). *Estética (Prolegómenos)*. En Ibarlucía, R. (Trad.). Universidad de Buenos aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Publicaciones.

Baumgarten, A. (2013). *Estética breve*. En Ibarlucía, R. (Trad.). CIF Excursus.

Belgrano, M. (2020). "El origen de la obra de arte": ¿un "oasis" en el pensamiento heideggeriano? *Areté, Revista de filosofía*, *32* (1) 7-29. https://doi.org/10.18800/arete.202001.001

Berkowitz, R. (2018). The Human Condition Today: The Challenge of Science. Arendt Studies, *2* 17-24.

Bernal-Rivera, B. E. (2008). *El arte como acontecimiento. Heidegger-Kandinsky*. Universidad de Antioquia.

Blundel, R.K. (2018). Reflecting on the relationship between craft and history: perspectives, resources and contemporary implications. En Bell, E., Mangia, G., Taylor, S. and Toraldo, M. L. *The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality*. (pp.255-271). Routledge. Taylor & Francis.

Bovisio, M. A. (2002). *Algo más sobre una vieja cuestión: "arte" ¿vs.? "artesanías"*. Fundación para la Investigación del Arte Argentino.

Bosanquet, B. (1934). *A history of aesthetic*. George Allen & Unwin Ltd.

Bradley, R. (2009). *Image and audience. Rethinking prehistoric art*. Oxford University Press.

Burckhardt, J. (2023). *La cultura del Renacimiento en Italia. Un ensayo*. En Blanco, T., Bouza, F., & Barja, J. (Trads.). Akal.

Burke, P. (1993). *El Renacimiento.* En Castells, C. (Trad.). Crítica.

Caballero-Díaz, F. (2022). Los orígenes del arte en tiempos de los primeros homínidos y la Venus de Willendorf. *MAD.RID. Revista de Innovación Didáctica de Madrid*, (75), pp. 38-45.

Calvo-Santos, M. (25 de abril de 2021). *Benvenuto Cellini.* Historia/Arte (HA!). https://historia-arte.com/artistas/benvenuto-cellini

Cambridge Dictionary. (s.f.). Craft. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 09 de abril de 2026, de https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/craft

Campos, R. M. (1934). Los orígenes del arte popular mexicano. *Anales del museo nacional de arqueología, historia y etnografía. 5* (1), 467-477.

Ceballos-Escalera, I, & Braña-de-Diego, M. (1974). *Catálogo del legado Fernández Durán (Artes decorativas).* Museo del Prado.

Collingwood, R. G. (1960a). *Los principios del arte*. En Flores-Sánchez, H. (Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Collingwood, R.G. (1960b). *The principles of art*. Oxford University Press.

Croce, B. (1912). *Estética como ciencia de la expresión lingüística general. Teoría e historia de la estética.* En Sánchez-Rojas, J. (Trad.). Librería de Francisco Beltrán.

Da-Costa, R. (2006). Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, *23*, pp.131-164. https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF0606110131A

Del-Valle, J. (2011). La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética. *Areté, 23* (2), pp.303-328.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. En Claramonte, J. (Trad.). Paidós.

Dickie, G. (2002). La teoría institucional del arte. *Teoría institucional del arte*. En De-los-Reyes, G. (Trad.). Universidad de Buenos Aires.

Di-Pego, A. (2016). La comprensión como perspectiva metodológica en Hannah Arendt. *Andamios*. *13* (31), pp. 61-83.

Ferreyra, M. (2017). Revalorización de las Artes Mecánicas en las utopías de Moro, Bacon y Campanella. En Assalone, E. (Coord.), *El concepto moderno de trabajo. Actas de las VI jornadas de nacionales de filosofía moderna.* (pp.148-153). Universidad Nacional de Mar del Plata.

Figueroa-Martín, M. A. (2023). *Notre Dame de París: estudio y análisis de los criterios de intervención aplicados sobre la catedral en su historia reciente [1844-2021]* [Trabajo

de fin de master, Universidad de Granada]. https://digibug.ugr.es/handle/10481/81017

García-Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América latina*. Editorial Grijalbo.

García-Sánchez, R. (2015). Los lineamentta de Alberti y las artes liberales. Una relación entre la retórica y el gusto en De re aedificatoria. *Arte y ciudad- Revista de investigación.* (8), 7-28.

Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. En Santos-Torroella, R. (Trad.). Phaidon.

Gómez, P. P. & Mignolo, W. D. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

González-González, E. (2008). Artes liberales y facultades de artes en el antiguo régimen. el orden de los saberes escolares. En González-González, E. (Ed.) *Estudios y estudiantes de filosofía de la facultad de artes a la facultad de filosofía y letras 1551-1929*. (pp.29-81). México: UNAM.

Gras-Balaguer, M. (1988). *El Romanticismo. Como espíritu de la Modernidad*. Montesinos.

Heidegger, M. (2006). Del origen de la obra de arte. Primera versión. En Xolocotzi, A. (Trad.). *Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana)*, (115) 11-34.

Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. *Caminos de bosque*. En Cortés, H. & Leyte-Coello, A. (Trads.). Alianza Editorial.

Herrero, P. (2010). "El arte como derecho". Sobre las tensiones entre arte -arte popular y el acceso a su decodificación. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, (39), 141-154.

Hugo, V. (1846). *Nuestra señora de París*. En Fernandez, E. (Trad.). Imprenta de Gaspar y Roig.

Kim, N. (2014). Conceptual, biological and historical analyses of craft. En C.L. Weida (Ed.), *Crafting creativity & creating craft*. (pp.61-76). Sense Publishers.

Kimball, B. A. (1995). *Orators & philosophers: a history of the idea of liberal education*. College Entrance Examination Board.

Kubler, G. (1979). Las artes nobles y llanas. En Ramírez, F. & Galindo, S. (Eds.), *La dicotomía entre Arte culto y Arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)* (pp.11-34). UNAM.

Lancaster, R. K. (1972). Artists, Suppliers and Clerks: The Human Factors in the Art Patronage of King Henry III. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, *35*, 81–107. https://doi.org/10.2307/750922

Malo-González, C. (2009). El futuro de las artesanías y el reto de la globalización. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, (11), pp. 153-164.

Manrique, J. A. (1979). Categorías, modos y dudas acerca del arte popular. En Ramírez, F. & Galindo, S. (Eds.), *La dicotomía entre Arte culto y Arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)* (pp.253-272). UNAM.

Marciano Capella (2023). *Las nupcias de Filología y Mercurio*. En Suárez-Martínez, P. M. (Trad.). Ediciones de la Universidad de Oviedo.

Marín-de-Paalen, I. (1974). *Historia del arte mexicano. Etno-artesanías y arte popular*. Hermes.

Mejías-Blake, S. (03 de julio de 2021). *Salero de Francisco I de Francia. Es un salero, sí, pero qué salero...* Historia/Arte (HA!). https://historia-arte.com/obras/salero-de-francisco-i-de-francia

Melberg, A. (2003). *Theories of mímesis*. Cambridge University Press.

Mena-Bravo, I. (2019). *El diseño de lo cotidiano. Un estudio sobre el concepto de diseño en la sociedad y algunas reflexiones sobre el término*. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.

Menjot, D. (2010). El mundo del artesanado y la industria en las ciudades de Europa Occidental durante la Edad Media (siglos XII-XV). En Aznar-Vallejo, E. (Trad.). *Catharum: Revista de Ciencias y Humanidades*, (11), pp.5-18.

Montemayor-García, A. (2013). *La trama de los discursos y las artes. El Canon de Policleto de Argos*. CONACULTA.

Mullen, N. (2004). *Mexican folk art.* Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology and the Regents of the University of California.

Navarro-Renalias, N. (2025). ¿Qué es la estética cotidiana? *Anuario Filosófico,* 58 (1), pp.21-50. https://doi.org/10.15581/009.58.1.001

Navascués-Palacio, P. (2009). Sobre las artes mecánicas. En Navascués-Palacio, P. (Coord.), *Ars Mechanicae. Ingeniería medieval en España.* (pp.22-31). Ministerio de Fomento & Fundación Juanelo Turriano.

Ovando-Shelley, C. (2005). *Arte popular y la escritura de su historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro Nacional de las Artes; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap); & Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V.

Owens, P. (2017). The International Origins of Hannah Arendt's Historical Method. *Emerald*. *32*, pp.37-62.

Páez, V. (2019). El escultor Policleto de Argos. En Haydée-Difabio, E. & Ramis, J. P. (Eds.), *Kalidoscopio de la condición humana. La vida cotidiana según epigramas de la antología palatina y otros textos antiguos*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Panera-Gallego, J. (2002). *Aguja de hueso del Paleolítico: los inicios de la confección*. Museo Arqueológico Nacional.

Pedrosa, M. (1979). Arte culto y arte popular. En Ramírez, F. & Galindo, S. (Eds.), *La dicotomía entre Arte culto y Arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)* (pp.89-104). UNAM.

Pérez-Gómez, V. (2025). *La desestetización del arte: una meditación histórica sobre la obra de arte a partir de Martin Heidegger*. [Tesis de doctorado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/dc86bb13-4182-445d-8559-bc35ca79b93b

Platón. (1988). *Diálogos IV. República*. En Eggers-Lan, C. (Trad.). Gredos.

Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Universidad de Deusto.

Pope-Hennessy, J. (28 de octubre de 2025). *Benvenuto Cellini*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Benvenuto-Cellini-Italian-artist

Potolsky, M. (2006). *Mímesis*. Routledge. Taylor & Francis Group.

Powell, T. G. E. (1966). *Prehistoric art*. Oxford University Press.

Pradier, A. (2025). La estética de lo cotidiano y la paradoja de la cotidianidad. *Anuario Filosófico,* 58 (1), pp.51-76. https://doi.org/10.15581/009.58.1.002

Ragon, M. (1979). El arte popular y/o la contracultura. En Ramírez, F. & Galindo, S. (Eds.), *La dicotomía entre Arte culto y Arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)* (pp.35-56). UNAM.

Real Academia Española. (s.f.). Artesanía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 09 de abril de 2026, de https://dle.rae.es/artesan%C3%ADa

Risatti, H. (2007). *A theory of craft. Function and aesthetic expression*. The University of North Carolina Press.

Roberts, J. M. (1999). *The Ilustrated History of the World. Prehistory and First Civilizations* (Vol.1). Oxford University Press.

Rodríguez-Prampolini, I. (1979). Arte, mercado, tecnología. En Ramírez, F. & Galindo, S. (Eds.), *La dicotomía entre Arte culto y Arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)* (pp.231-252). UNAM.

Rosenthal, L. (2019). *Romanticism*. En Maudurt, B. (Trad.). Parkstone international.

Rubín-de-la-Borbolla, S. (2015). Arte y cultura popular: Conceptos y vigencias. *Revista artesanías de América*. (74), 75-80.

Saito, Y. (2007). *Everyday aesthetics*. Oxford University Press.

Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar everyday life and world-making.* Oxford University Press.

Salinas-Flores, O. A. (1989). *Historia del diseño industrial*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Sánchez-Meca, D. (2013). *Modernidad y Romanticismo*. Para una genealogía de la actualidad. Tecnos.

Sánchez-Vázquez, A. (2005). *Invitación a la estética*. Grijalbo.

Sandron, D. & Tallon, A. (2013). *Notre Dame of Paris: nine centuries of history*. En Cook, L. & Tallon, A. (Trads.). The Pennsylvania State University Press.

Schaeffer, J.M. (2018). *La experiencia estética*. En Mattoni, S. (Trad.). La marca editora.

Schmid, W. T. (2020). Plato's theory of the arts in the Gorgias and in the Republic. *ἀrchaí. The origins of western thought*, (29). https://doi.org/10.14195/1984-249X_29_8

Serrano, J.P. (2013). Artesanía y su sentido en la historia: incertidumbres y posibilidades del tiempo presente. *Artesanías de América*. (73), 9-21.

Seyhan, A. (2009). What is Romanticism, and when did it come from? En Saul, N. (Coord.), *German romanticism*. (pp.1-21). Cambridge University Press.

Shapin, S. (2000). *La revolución científica. Una interpretación alternativa*. Paidós.

Shiner, L. (2023). *La invención del arte: una historia cultural*. En Hyde, E. & Julibert, E. (Trads.). Paidós.

Suárez-Gaviria, L. (2013). Artesanía: historia, concepto y dinámicas adaptativas a través de la cadena oro-joya. *Páginas: revista académica e institucional de la UCPR*. (94), 39-50.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estética. I. La estética antigua*. En Kurzyca, D., Sánchez-Elvira, R.M.M., & García-Romero, F. (Trads.). Akal.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. En Kurzyca, D., Azofra, M.A., & Hernández, F. (Trads.). Akal.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700* En Kurzyca, D., Moreno, A., & Barja, J. (Trads.). Akal.

Traba, M. (1979). Relaciones actuales entre arte popular y arte culto. En Ramírez, F. & Galindo, S. (Eds.), *La dicotomía entre Arte culto y Arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)* (pp.57-88). UNAM.

Van der Laat Ulloa, H. (1991). Revolución industrial: una revolución técnica. *Revista Estudios*, (9), 66-77.

Vecchio, A. (2021). Mímesis y prâxis: República I, II, III y X. *Tópicos, Revista De Filosofía*, (62), 31-63. https://doi.org/10.21555/top.v62i0.1622

Villa-Sánchez, J. A. (2021). *Realidad e imagen del mundo*. Silla vacía Editorial.

Villas-Tinoco, S. (2012). La primera Revolución industrial. *Boletín de la academia malagueña de ciencias*, (14), 43-50.

Zirplo, L. H. (2016). *Historical dictionary of Renaissance art*. Rowan & Littelefield.