

El naufragio del artista artesano. La desaparición del arte como oficio

David Marqués Serra
Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló
Institut Superior d'Ensenyances Artístiques de la Comunitat Valenciana

1. Preliminar

Esos recuerdos eran como los ladrillos de la casa que nos habíamos esforzado en construir y que, ahora, de repente, se desmoronaba dejándonos otra vez a la intemperie. El sufrimiento no nos había enseñado nada. (Chirbes, 121)

Se presenta como una evidente realidad el declive de la transmisión del conocimiento relativo a la facción predominantemente manual de lo que se ha venido llamando arte, oficio artístico o artesanía. Empleamos para el título el término *naufragio* porque de él se desprende una desaparición que no tiene un carácter repentino, más bien al contrario, se recrea en sí mismo el hundimiento del supuesto navío que agoniza sobre el incesante vaivén de las turbulencias propias de la mar. La construcción flotante continúa existiendo aunque su entereza se desmorone. Igualmente, deja un rastro, un depósito de restos que, con suerte, contribuirán a la reconstrucción de sus hazañas en un futuro lejano o quizás más cercano de lo que creemos. Y ese rompecabezas en el que acabará convertido, que siempre pertenecerá a un pasado, puede también suponer una vía de actualización, un punto de inicio, un trampolín para nuevas concepciones; únicamente cabe reparar en él y considerar lo que el tiempo ha salvado de su paso. Es algo a lo que parece aludir ya Terry Eagleton en el espacio literario aunque, como cabe suponer, es extensible a cualquier manifestación de carácter creativo:

Más bien se trata de esto: períodos históricos diferentes han elaborado, para sus propios fines, un Homero y un Shakespeare “diferentes” [...] Dicho de otra forma, las sociedades “reescriben”, así sea inconscientemente, todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale a “reescribir.” (Eagleton, 24)

Así pues, ante la potencialidad latente del legado que conforman las diversas soluciones técnicas a cuestiones formales y funcionales en este ámbito, el presente escrito trata de hacer hincapié en la indispensabilidad de la consideración procedimental y técnica en cualquier producción de carácter artístico-artesanal. Se hace una reflexión en torno a la intención de supervivencia temporal y también se incide ligeramente en el recorrido que ha llevado a estas cuestiones, así como a sus artífices, a la invisibilidad, que no a la inexistencia, pues encontramos aún rastros de su permanencia en producciones artísticas actuales. Debido a lo cual, es posible que estos aspectos puedan ser abordados desde una perspectiva contemporánea, reactualizada; de hecho, artistas como Mark Rothko parecían estar de acuerdo con esta idea y así lo manifiestan y registran en sus reflexiones:

En cuanto a los medios plásticos en sí mismos, su descubrimiento y el énfasis con el que el artista los utiliza, son también funciones de las nociones de realidad de la época. Uno actúa sobre el otro en una sucesión en la que el orden de prioridad es irrelevante. Trabajan conjuntamente para construir las declaraciones de las nociones de realidad de cualquier época, validando la noción existente en ese momento o abriendo caminos que vayan en otras direcciones, y se manifiestan como desarrollo, protesta o reacción. (Rothko, 150)

El naufragio, quizás, pueda ser la consecuencia directa del rumbo que ha tomado la humanidad, reflejo de un progreso destructivo que parece derrumbarse. Esta falsa idea de celeridad y desestimación de lo ya superado, característica enfatizada, sobre todo, durante el siglo XX, no parece encajar ya en los esquemas actuales que demandan un ejercicio de reconsideración más acorde con la idea del término *evolución*.

2. El tiempo como pretensión

Partiendo del razonamiento anterior, conviene que retrocedamos en el tiempo y, a modo de homenaje a George Steiner, recientemente fallecido, nos gustaría empezar con una reflexión que hace en su escrito *Lecciones de los maestros*, con la cual se refiere sin oblicuidad alguna a una invisibilidad que, como tejido social actual, nos debiera suscitar ciertas preocupaciones. De hecho, este texto que ahora escribimos no es más que la materialización de esa preocupación a la que nos referimos. En concreto, la cita de Steiner dice lo siguiente:

Los estudios, los talleres, las clases magistrales ejercen un papel decisivo en toda la historia de la música y de las artes. Se remontan a la Antigüedad y han generado su iconografía secundaria y su leyenda propias. Abundan los cuadros y grabados, muchas veces satíricos, de clases del natural en las academias y de composición en los conservatorios. Balzac, Zola, Thomas Mann tratan este tema. Muchas más obras de arte clásico de las que imaginamos son colectivas, numerosas manos han ayudado al Maestro. La comedia del aprendizaje y el ejercicio coral brilla en el Cellini de Berlioz. (Steiner, 42-43)

Nos interesa especialmente el apunte realizado, aunque breve, sobre ese colectivo que, al fin y al cabo, es el que ha hecho posible la materialización —la construcción— del arte del pasado que hoy nos rodea y que conocemos precisamente debido a su perdurabilidad en el tiempo, lo cual es un factor determinante para trascender el plano terrenal y elevarse hasta el punto de ocupar un lugar en lo que podríamos denominar un plano artístico. El milagro de la conservación nos permite revivir en el ahora, desde un punto de vista contemporáneo, ciertos aspectos anclados y paralizados en la dilatada epidermis de un pretérito irrevocable. Tal y como ya apuntaba Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que una imagen, por el contrario, es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en reposo. (Benjamin, 465)

No obstante, a pesar de esa mentada durabilidad manifiesta de algunos elementos configuradores de nuestro entorno, que son, innegablemente, la consecuencia directa de un trabajo abordado con una metodología correcta, de un ejercicio —por lo general— impecable en cuanto a lo que se refiere al procedimiento técnico —algo que, con el tiempo, parece que haya ido desvinculándose del hecho artístico— vemos que esas manos, que podrían considerarse igualmente maestras y que, según Steiner, “ayudan al maestro” (op. cit.) han sido demasiadas veces suprimidas, anuladas de las páginas de una Historia preocupada en convertir ciertas obras que se suponen colectivas en obras individuales o de autor.

Sin embargo, el conocimiento de la cuestión procesual, técnica, propiamente artesanal, continúa siendo el único intersticio que permite la supervivencia de toda pieza artística, a pesar de la aparente denostación a la cual ha sido sometida, principalmente, a partir del siglo XX. Jean Clair, por su parte, en *La paradoja del conservador*, nos

advierde de esa importancia técnica que responde directamente a la naturaleza del arte, trascender al tiempo:

Pues, respecto a lo que acabo de anticipar sobre el culto de los dioses y el culto de los muertos, esta ruptura con el uso de los pigmentos —que nos hizo olvidar el ocre tradicional descrito por Plinio el Viejo y por Cennini en el siglo XV, muy codiciados por su estabilidad perfecta pero también sin duda por su valor simbólico— a favor de los colorantes artificiales, más fáciles de obtener pero también más inestables y desvinculados de cualquier relación con el mundo natural, más volátiles, me parece el síntoma más evidente de la pérdida del sentido real del arte. (Clair, 38)

Efectivamente, parece ser que el arte pierde su sentido si su estela no se dilata en el tiempo, porque deja de ser testigo de una época, de un lugar, del entorno que rodea a ciertas mentes inquietas. Quizás por ello artistas consecuentes y rompedores, transgresores en su tiempo, como lo sería Marcel Duchamp¹ —muy a pesar de la imagen que de él crearon la opinión pública y mucha de la crítica— no pudieron desprenderse, o más bien olvidar, esa labor procedimental otorgada por los siglos de experiencia acumulados. De hecho, el artista francés mencionado, en la entrevista que mantiene con Pierre Cabanne al final de su vida, deja traslucir entre sus palabras un cierto compromiso con esta preocupación heredada que, a pesar de la naturaleza contraventora de sus obras, se mantiene cohesionada con ellas y, de algún modo, las complementa. Hablando de su *Desnudo bajando la escalera* apunta lo siguiente:

Me gusta. Se ha aguantado más que *La Roi et la Reine*. Incluso en el sentido antiguo, en el sentido pictórico de la palabra, es muy tupido, muy compacto, y está muy bien pintado con unos sólidos colores que me regaló un alemán. Esos colores se han portado muy bien, lo que tiene mucha importancia. (Cabanne, 66)



Figura 1. Duchamp, Marcel (1912) *Desnudo bajando la escalera*. Museo de Arte de Filadelfia

¹ Marcel Duchamp (1887-1968) es un artista francés conocido por su producción artística basada en los objetos encontrados, técnica creativa que denominó *ready-made*. Especialmente popular fue su participación en el Salón de los Independientes (1917), muestra colectiva en la que, bajo el seudónimo R. Mutt, expuso un urinario al cual tituló *La Fuente*.

Ante la cita anterior, procede considerar la preocupación de Duchamp por la durabilidad de su producción artística y, si nos detenemos aún más y observamos, por ejemplo, su obra posterior, los llamados *Ready-Made*² que le caracterizan, podemos advertir, igualmente, esta preocupación por la conservación de su arte. Sin ir más lejos, su *Gran vidrio* no es más que el soporte diseñado expresamente para la protección de los materiales allí aprisionados. Tal vez nos interese, igualmente, visualizar *Why not sneeze Rose Sélavy?*, pieza en la cual una jaula alberga un cúmulo de prismas de mármol blanco que aluden a los terrones de azúcar. Esta decisión de simulación del endulzante apunta directamente a una visión de conservación, puesto que, siendo Marcel Duchamp y pudiéndose permitir la efimeridad de la obra artística, podía haber dispuesto en el diminuto espacio carcelario los propios terrones de azúcar, sustituibles fácilmente en caso de deterioro.



Figura 2. Duchamp, Marcel. (1915-1923) *El gran vidrio*. Museo de Arte de Filadelfia



Figura 3. Duchamp, Marcel. (1921) *Why not sneeze Rose Sélavy?* Museo Pompidou

² Ready-Made, u *Objet Trouvé* en francés, es la terminología empleada para la manifestación artística que utiliza para su producción, en su mayoría, objetos encontrados.

Así pues, nos encontramos ante un planteamiento que arrastra una evidente preocupación en la resolución técnica para su dilatación temporal. Con respecto a esta desazón de supervivencia ante el fenómeno imparable que es, en última instancia, la continua degradación, interesa reparar en las dilucidaciones de Gastón Bachelard sobre el movimiento y la temporalidad. Rescatamos de su *Dialéctica de la duración* un fragmento que, tal vez, sería oportuno para resumir, de una manera clara y concisa, la intensidad que alcanza el sentimiento en cuestión una vez que es asimilado, cuando se traduce en palabras para que habite en lo profundo del pensamiento:

Sólo recordamos aquello que ha sido dramatizado por el lenguaje, cualquier otro juicio es fugaz. Sin fijación hablada, expresada, dramatizada, el recuerdo no puede relacionarse con sus marcos. Es necesario que la reflexión construya tiempo alrededor de un acontecimiento en el que volvamos a encontrar el acontecimiento en el recuerdo del tiempo desaparecido. Sin la razón la memoria es incompleta e ineficaz. (Bachelard, 63)

De tal modo, necesitamos un espacio de actuación en el cual contextualizar las percepciones que envuelven y modelan nuestra existencia, nuestra razón de ser. Por consiguiente, cabe dirigir la mirada hacia el marco que le sea propicio a nuestras intenciones.

3. Breve nota sobre el marco de actuación: del pasado a la actualidad

Quizás el problema que nos atañe venga, en última instancia, determinado por una cuestión inherente a la naturaleza de la Historia, que suele mostrar una panorámica —un encuadre—evidentemente amplia e, incluso, tal vez por ello, algunas veces presentada de manera sesgada. Nuestra mirada ahora busca, precisamente, el acercamiento, la concreción, cuestiones que suelen situarse en oposición a la visión amplia y generalizada con la que la Historia recorre y registra ordenadamente los acontecimientos. Así pues, nos vemos en la obligación moral de transitar por las sendas de la microhistoria, que, a nuestro juicio, permiten una aproximación más sincera, más justa y, seguramente, más acertada para nuestros propósitos.

La individualización de las obras colectivas —en su caso— puede que tenga su razón de ser en el deseo de escapar de las acotaciones que imponían los gremios en tiempos muy pasados. Cabe recordar que en Italia es donde se fundaron los primeros gremios de pintores a finales del siglo XIII y principios del XIV y conviene incidir en que, además de establecer una metodología y, por extensión, igualmente unos estándares de calidad, estos gremios, además, controlaban absolutamente todos los comportamientos de sus miembros: es decir, que cumplieran con sus obligaciones religiosas, que no blasfemaran, etc. De tal suerte, a nuestro parecer, aquí se genera un punto de inflexión que creemos que anticipa, de alguna manera, esa separación entre el artesano y el artista. Y es que en los gremios, a causa de un control excesivo, se llega a propiciar una cierta deshumanización, una —cada vez mayor— pérdida de la identidad a nivel individual, en beneficio de la constitución de una identidad colectiva. (Wittkower, 20)

Llegados a este punto, cabe entender que los artistas, enfrascados normalmente en la pretensión de buscar esa unicidad o bien de potenciar una personalidad propia, viéndose constreñidos por lo que pretendía ser un dictamen unilateral, empezaron a tener comportamientos mucho más excéntricos y a salirse de esa disciplina que marcaban los gremios, hasta entonces considerada como norma. Y ya que las artes no tenían una buena reputación social, comenzaron a buscar relacionarse con la gente bien posicionada e intentaron, para ello, alejarse de la parte manual, artesanal, que, en

definitiva, también era considerada como una parte sustancial de su trabajo. De hecho, cada vez con más frecuencia, negaban que les costase realizar esa labor manual y empezaron a vestirse, hasta para trabajar, con ropajes ostentosos, empecinados en un deseo de acercarse a esa vida de riqueza que, tal vez, admiraban. Plinio, refiriéndose al gran pintor Zeuxis —en coalición con las cuestiones que ahora abordamos— dice de él lo siguiente: “Acumuló una gran riqueza, y para presumir de ella en Olímpia, puso su nombre tejido en letras doradas en las bordaduras de sus vestidos” (Plinio XXXV, en Sellers, 107) Esta aguda descripción nos puede ayudar a imaginar el tesón con que los pintores trataron de desmarcarse de su inherente e inevitable oficio artesanal.

En consecuencia, cabe figurarse que en la búsqueda de esa personalidad, de esa individualización artística, evidentemente, trataron de potenciar lo que es el ejercicio intelectual para, de alguna manera, como ya hemos mencionado, alejarse de las tareas específicamente manuales. Existe una cita de Ghiberti que resulta muy ilustrativa en este aspecto y que, refiriéndose a él mismo, dice lo siguiente: “Pocas son las cosas importantes creadas en nuestro país que no hayan sido proyectadas y llevadas a cabo por mi propia mano.” (Cennini, 16) Esta cita es una evidencia de que ya hay una marcada diferencia entre el artesano y el artista, precisamente porque el artista tiene la capacidad de proyectar, como él dice, de diseñar, de pensar por sí mismo. Así pues, procede suponer que el arte ya se considera una cosa mayormente mental.

Sin embargo, lo que escapa al razonamiento es el hecho de que, con el tiempo de por medio y con una sociedad ya mucho más avanzada, se haya continuado invisibilizando esa facción artesanal hasta el punto de que en la actualidad está, efectivamente, desapareciendo, seguramente, además, debido a las circunstancias tecnológicas que se han ido sucediendo e imponiendo a las tareas estrictamente manuales. Con todo, estamos convencidos de que se han impuesto también por una cuestión de pura rentabilidad funcional, además del creciente conformismo social, hasta cierto punto ignorante con lo que respecta a la artesanía, las artes decorativas y los oficios artísticos. Por desgracia, la paciencia no es un don divino. Las necesidades y pretensiones de una época pretérita repercuten sin remedio en nuestro modo de entender el arte, pero, pese a todo, quizás el oficio, el *saber hacer*, frente al registro emocional, al ímpetu o la impronta, puedan retroalimentarse en una misma manifestación que hoy, continúa siendo invisibilizada por los círculos que determinan los caminos principales y las tendencias constructivas de la Historia a grandes rasgos, sin considerar que el tiempo resulta, a su vez, un factor primordial en esta determinación. Tal vez, como sociedad del siglo XXI, debamos abrir los ojos a un Nuevo Mundo que se nos presenta demasiadas veces velado, como acertadamente sugiere Calvino en su *Colección de arena*:

¿Pero será realmente así? Así como los primeros exploradores de América no sabían en qué momento recibirían un desmentido de sus expectativas o una confirmación de semejanzas aprendidas, así también podemos nosotros pasar sin darnos cuenta junto a fenómenos jamás vistos porque nuestros ojos y nuestras mentes están acostumbrados a elegir y catalogar sólo aquello que entra en las clasificaciones aceptadas. Tal vez se nos abre todos los días un Nuevo Mundo y no lo vemos. (Calvino, 16-17)

Frente a esta crisis de identidad del trabajo artístico y artesanal que se plantea, puede que para continuar sea necesario preguntarse cuál es la finalidad del arte, con el propósito de tratar de concretarlo de alguna manera con posterioridad. En esta dirección, y estimando el tiempo como factor ineludible para su definición, nos parece bastante adecuada la sentencia que ofrece Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*, donde afirma con rotundidad que la misión del arte reside en presentar la totalidad de su

tiempo (Broch, 178). Ese tiempo, por el contrario, reflejado *a través del espejo* mágico del arte, recupera únicamente lo que ha sido registrado con rigurosidad procedimental, lo que sobrevive al constante suceder.

La espera es un pretexto para experimentar nuestro pasado. Es ciertamente deseo frustrado, irritación y sentimiento de impotencia, pero es todavía más amargura del tiempo que se ha destruido. Cada uno de los momentos que utiliza se convierte en un tema de lamentaciones. Entre el pasado vivo y el futuro se extiende una zona de vida muerta, y en ninguna parte son más fuertes la lamentación y el sentimiento de lo irreparable. Así es como el tiempo se nos hace sensible. Y aún más en la angustia y en el pensamiento de la muerte. No es la angustia de tales sufrimientos o de tal abandono sino la de no ser ya nada más, y de que de este modo todo un mundo se haya así destruido. ¿Quién no ha sentido este pensamiento que entra en el alma como un filo cortante? El corte es tan rápido que ni siquiera es doloroso, pero el corazón lo percibe en su profundidad, se siente desfallecer; cualquiera que piense verdaderamente en la muerte no puede hacerlo sin palidecer. Es un pensamiento breve y casi secreto, agudo como el canto de la golondrina, o el del arco en manos de Odiseo cuando los pretendientes lo oyen, y sólo se atenúa mediante un lento endurecimiento o mediante una gran esperanza. Porque se puede tolerar no ser ya uno mismo, pero ¿quién puede tolerar no ser ya nada, si se ha sentido alguna vez todo el dolor? Como un caballo resopla ante el cadáver de otro, así también el alma ante este desenlace (Poirier, en Bachelard, 49)

La preocupación del ser humano juega con modelos arquetípicos similares, por lo que sería factible asimilar que en la Historia ha evolucionado más, y con mayor rapidez, el entorno que el sujeto constructor. Los instintos se mantienen porque obedecen a conductas naturales y, al final, lo meramente intelectual parece girar en torno al terror natural —instintivo— de la desaparición. Sucumbimos ante la pérdida del sentido de nuestras vidas, ante el derrumbamiento de los esquemas antropocéntricos que hemos tejido minuciosamente para verlos y aprehenderlos como reales.

De tal modo, ese afán transformador del *homo sapiens* sedentario, que trata de transmutar su hábitat para verlo ya comprendido, ha propiciado cierta creatividad edificante que se nos presenta, innegablemente, como testigo, tanto de su fe como de su acontecer.

Si hablamos de presentar el contexto concreto, relativo a un tiempo específico, y observamos nuestro entorno, veremos que, por ejemplo, en Valencia —retornando las riendas a nuestro razonamiento— la industria de la seda, que como es bien sabido fue la principal industria en este territorio levantino, sobre todo hacia el siglo XVIII, ha llegado, incluso, a cambiar, a mutar, el entorno inmediato: el paisaje.

Pretendemos decir con ello que esta labor de trabajar la seda, que podríamos calificar de artesanal, no solamente nos presenta, aún hoy en día, la totalidad de su tiempo (Broch op. cit.) como dice la definición de Arte que hemos mencionado con anterioridad, sino que, además de presentar, ha conseguido construir su entorno hasta tal punto de convertirlo en un rasgo identificativo del lugar, por decirlo de algún modo. En el caso de la ciudad de Valencia, por ejemplo, aún hoy continúan formando parte sustancial de la identidad de la propia ciudad edificios civiles tan importantes como La Lonja de la Seda, el Colegio Mayor de la Seda o barrios como el de Velluters, que recuerdan un oficio que ha sido olvidado y extinguido casi por completo.

Desde que empezó la industria de la seda en el territorio valenciano, en el siglo XV, esta ha tenido una funcionalidad: además de ser el medio de manutención vital de

muchas familias, se ha dedicado a confeccionar tejidos de alta calidad, con más o menos motivos, de diferentes maneras o con más o menos ostentación. Se ha encargado, igualmente, de caracterizar las fiestas a lo largo y ancho de la Comunitat Valenciana, de vestir la imaginería pertinente, de construir, como ya hemos dicho, una identidad colectiva; de enriquecer, en definitiva, no sólo económicamente, sino, también, culturalmente. No obstante, casi nadie, en modo alguno, repara en las gentes que existían tras los más de 4000 telares que había en Valencia hacia el siglo XVIII; procede señalar que la mayoría de estas eran mujeres que entraban de aprendices ya desde la juventud. Sin embargo, invisibles como eran —o se las hizo ser— contribuyeron notablemente a crear un patrimonio identificativo del lugar, a levantar un paisaje. Este factor de invisibilidad manifiesta no se corresponde con los parámetros de supuesta calidad que la Historia otorga a unos y niega a otros, no se sabe exactamente con qué criterios y autoridad. Duchamp, plenamente consciente de estas contingencias, ya revela —aunque telúricamente— su rechazo hacia los juicios estéticos, así como su compromiso con el arte de calidad. Quizás esa conciencia dilatada sea realmente la que nos sugiere su grandeza como artista de su tiempo.

En la producción de cualquier genio, pintor o artista, sólo hay cuatro o cinco cosas que cuentan verdaderamente en su vida. Todo lo demás no es más que el relleno de cada día. Por lo general esas cuatro o cinco cosas sorprendieron en el momento de aparecer. Tanto si se trata de *Les Damoiselles d'Avignon* o de *La Grande Jatte*, se trata siempre de obras que sorprenden. En ese sentido lo entendía yo, debido a que no experimento en absoluto la necesidad de ir a admirar todos los Renoir, ni siquiera todos los Seurat... Aún cuando Seurat es otra cosa, a mí me gusta mucho. Me refiero a la rareza, o dicho de otra forma, a lo que podría llamarse estética superior. Personas como Rembrandt o Cimabue trabajaron diariamente durante cuarenta o cincuenta años y somos nosotros, la posteridad, quienes hemos decidido que está muy bien, porque ha sido pintado por Cimabue o por Rembrandt. Una pequeña porquería de Cimabue es muy admirada. Es una pequeña porquería comparada con las tres o cuatro cosas que hizo, que, por otra parte, no conozco pero que existen. Aplico esta regla a todos los artistas. [...] Considero, en efecto, que un señor, un genio cualquiera, que vive en el centro de África y hace todos los días cuadros extraordinarios sin que nadie los vea, no existiría. Dicho de otra forma, el artista sólo existe si se le conoce. Por consiguiente, puede preverse la existencia de cien mil genios que se suicidan, que se matan, que desaparecen debido a que no han hecho lo preciso para darse a conocer; para imponerse y conocer la gloria. [...] Precisamente la obra maestra en cuestión es declarada en última instancia por el espectador. El que mira es quien hace los museos, quien plantea los elementos del museo. ¿Es el museo la última forma de comprensión, de juicio?

La palabra “juicio” es también una cosa terrible. Es algo tan aleatorio, tan débil. Que una sociedad se decida a aceptar determinadas obras y haga un Louvre que dura desde hace siglos... Pero yo no creo en absoluto en la verdad y el juicio real. (Cabanne, 109-112)

Teniendo esto en consideración y dilucidando un poco sobre la cuestión artística ya en épocas más recientes, nos agradaría apuntar que, a nuestro entender, el arte no puede considerarse definitivo, porque en él participan, consciente o inconscientemente, los sentidos más profundos de la mente que indaga en sí misma reiteradamente, buscando respuestas no definitivas. En consecuencia, podríamos decir que el arte se enfrenta a la realidad particularizada más cruda, sin tratar de eludirla.

Recorriendo la contemporaneidad, encontramos artífices creativos, trabajadores constantes y más o menos visibles, que construyen poco a poco su propia visión del mundo. En este sentido nos merece mención especial Joan Millet (Gandía, 1958) artista del *objet trouvé* —o *ready-made*— cuya producción objetual aboga por una consideración técnica en la posible manipulación del objeto encontrado, tantas veces delegada en manos expertas que pasan desapercibidas: ebanistería, orfebrería, serigrafía, etc. En su caso, todas ellas, así como el detalle de los procedimientos que han llevado a cabo, afortunadamente permanecen registradas en una base de datos ampliable, a partir de una serie de prolijas fichas técnicas encargadas de compilar y demostrar su *modus operandi* (Marqués).



Figura 4. Millet, Joan (2005) *Non finito*. Colección particular del artista

Y continuando con el hilo de la industria sedera, consideramos oportuno detener nuestra atención ante una pieza en concreto de toda la producción objetual de Millet. De esta obra en cuestión a la que nos referimos, titulada *Non finito*, nos interesa especialmente —para nuestras elucubraciones— el objeto encontrado en sí mismo, aquél que la configura casi en su totalidad. Observamos, en principio, un lienzo negro, un cultivado vacío de terciopelo sobre el cual se nos presenta una especie de esbozo bordado, inacabado. En nuestra percepción, se deviene un interrogante que alude de manera sutil a esa incertidumbre característica del enfrentamiento artístico. Son unas rosas bordadas con hilo de seda de diferentes colores, una pieza valenciana, seguramente del siglo XVIII, cuyo volumen está construido a base de diversos valores. A esta técnica se la denomina *bordado matizado* y el tenue contorno delata la imprecisión de unos tallos rematados con verdes hojas de silueta dentada. El ejercicio de

bordadura se revela inacabado, pero no por ello pierde su interés, en absoluto. Se trata de una representación sin una funcionalidad aparente, hace el efecto de ser una especie de reto personal, tal vez más próximo a la intencionalidad propiamente artística.

El hecho de representar resulta, a su manera, una contradicción, ya que no es más que un resumen de una realidad delimitada y, al tiempo, una ampliación de ésta. Es una síntesis del elemento por incapacidad del ojo que mira, cuyas limitaciones obligan a transmitir al cerebro una imagen menos compleja que la real. Todo ello ocurre después de la absorción mental de dicha imagen, complementada y enriquecida por la subjetividad de la acción *percepción-asimilación-representación*. Se absorben aquí —en el bordado— las flores y también la tierra y la savia que las mantienen. La representación, al contrario que la presentación, en este caso, no alberga destrucción alguna, sino, más bien, perpetuación. Se registra para la eternidad, se concreta aquello que retiene la imaginación; tal vez sea una especie de materialización de la conjunción *memoria-sentimiento* de lo admirado en un tiempo pretérito; el resultado de una relación causal que nos indica un cierto respeto hacia la naturaleza.

No únicamente trasciende al tiempo aquello representado sobre la tela negra, también lo hace la propia tela, el artífice de esa superficie tejida en telar manual que emplea el lino como material, así como trasciende quien ha hecho el bordado que, a pesar del anonimato que actualmente lo arropa, dejó la huella de la subjetividad inherente al propio acto de representar: la composición, el cromatismo y la sensibilidad de unos ojos específicos cuyas imágenes, atrapadas, tradujo una mente condicionada por su entorno, por su exterior y, además, también por su interior.

Por lo tanto, si de una labor como esta, que, en principio, respondería a una etiqueta de *artesanal* o de *oficio artístico* vemos que podemos extraer y plantear todas estas cuestiones directamente relacionadas con el hecho artístico —y me refiero a nivel conceptual— ¿por qué continuamos separando el arte de la artesanía y olvidando o relegando a todos estos artífices y todos esos modos de hacer? Quizás podrían complementarse, o bien converger de nuevo en algún punto para enriquecerse. Conviene no olvidar que en 1686 el rey Carlos II concedió al gremio de la Seda Valenciana la más alta distinción, considerando su oficio como un Arte Mayor. Asimismo, estimamos que el naufragio en el que se encuentra la labor manual —de invisibilidad, que no de inexistencia— debería ser retomado con los ojos limpios y, como bien dice John Berger, “esto no es más que el proyecto que tal vez, más adelante, emprendan otros.” (Berger, 109) Cabe esperar, porque sería lógico hacerlo, que el tiempo borre, o bien altere ligeramente, esa injusta invisibilidad que han tenido que soportar numerosos colectivos durante largo tiempo. Quizás eso, en un futuro, nos permita ser un poco más conscientes de la totalidad de nuestro tiempo y de todas las manos maestras que lo han ido confeccionando con sus sumados esfuerzos.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *Dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar, 1978.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Broch, Hermann. *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza, 2019.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Calvino, Italo. *Colección de arena*. Madrid: Alianza Tres, 1987.
- Cennini, Cennino d'Andrea. *Il libro dell'arte*. New Haven: Daniel Thompson, Universidad de Yale, 1932.
- Chirbes, Rafael. *La buena letra*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Clair, Jean. *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba, 2010.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: FCE, 1983.
- Marqués, David. *La plástica del objeto encontrado. Técnicas e ideología en el caso del artista invisible Joan Millet*. Tesis doctoral, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017.
- Rothko, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid: Síntesis, 2010.
- Sellers, Eugenie. *The elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Londres: MacMillan & Co., 1896
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela, 2016.
- Wittkower, Rudolf & Wittkower, Margot. *Nacidos bajo el signo de saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1988.