El crear y la creatividad en la arqueología del saber

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar
Profesora-investigadora (tiempo completo) de la Escuela de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas Puebla

Si bien la red de palabras *crear*, *creador*, *creativo* o *creativa*, *creatividad* suena bastante familiar en nuestros actuales entornos culturales y lingüísticos, lo de menos, en primer lugar, es subrayar que no siempre ha sido así. En el siglo XVII, el *Diccionario Universal* del erudito francés Antoine Furetière consigna las siguientes entradas para el verbo *créer* (crear)[1]: en primer lugar, como entrada principal, *crear* como verbo de acción significa, primero, *sacar de la nada* y, segundo, *hacer algo sin materia*. Siguen dos ejemplos asignados respectivamente a cada entrada: *Dios ha creado todas las cosas*, primer ejemplo. Segundo ejemplo: *Dios crea las almas de los hombres después de su concepción*.

De esta primera y principal definición de *crear* llama la atención no tanto el primer sentido archivado y vehiculado comúnmente por la tradición hasta nuestros días, sino el segundo sentido que liga el acto o el poder de la creación a lo intangible, lo invisible, lo no material, podríamos decir de manera vaga: lo espiritual. Resumiendo: en el horizonte de fines del siglo XVII, *crear* se entiende como el acto de sacar algo de la nada pero, también, es el hacer sin materia.

Las siguientes dos entradas que registra Antoine Furetière para la significación de *crear* en su *Diccionario Universal* aparecen impresas en minúsculas porque son sentidos no solamente figurativos sino abusivos, nos precisa el autor. Veamos: primero se dice de manera figurativa y abusiva *crear* con respecto a los nuevos establecimientos de Oficiales que hacen los Reyes y los Príncipes Soberanos en sus Estados; segundo, se dice también *crear* de las deudas que hacen los particulares. Veamos entonces: el crear se relaciona de manera jerárquica: primero, con el ámbito de lo religioso (Dios); segundo, de lo político (Reyes y Príncipes); y tercero, de lo económico (los hombres comunes y corrientes). Dicho en otros términos: de la exclusividad y privilegio del Uno (claro, con mayúscula) a la multiplicidad del vulgo (claro, con minúsculas).

En este planteamiento inicial, ustedes ya lo habrán notado, brilla por su ausencia, claro, cualquier referencia al ámbito de lo artístico. Pero eso no ha de sorprendernos, al recordar simplemente que todavía no hemos salido del periodo en el que el historiador de arte alemán Hans Belting asocia a la condición del arte antes del arte y que es solamente a partir del siglo XVIII que el arte hace su entrada teórica, como tal, entre los objetos dignos de atención crítica en el sentido que le da el filósofo Emanuel Kant al término *crítica*: lo que llegamos a delimitar y, por ende, definir como objeto específico de estudio, capaz eventualmente de generar conocimiento. Digo eventualmente, porque para Emanuel Kant, el objeto de arte presenta la peculiaridad de ser un objeto que escapa a su definición por ser el objeto de juicios esencialmente paradójicos.

Cabe recordar que para Emanuel Kant, los juicios estéticos tienen, en primer lugar, un estatuto de juicios paradójicos porque ponen de cabeza los criterios de la lógica tradicional como fundamento de la objetividad y de la verdad. Pero, además, esta condición esencialmente paradójica de lo que empezamos a llamar *arte* tiene como principal consecuencia el no permitir que se genere algún tipo de conocimiento sobre él. Pero éste es otro campo de discusión en el que no vamos a entrar ahora.

Regresamos al siglo XVII. Quisiera ahora establecer una relación más explícita entre lo que encontramos consignado en el *Diccionario Universal* de Antoine Furetière -la no inclusión del arte como ámbito relacionado con el crear- y, el sistema correspondiente de producción para la pintura y escultura en particular, siendo los dos de los principales tipos de objeto de mayor consumo en este periodo histórico por causa directa del proyecto contra reformista de la Iglesia católica que incluye, por un lado, la potencia de su enorme patronazgo y, por el otro, su igualmente enorme poder de control y censura.

Al respecto, me apoyaré sobre las investigaciones

del erudito Francis Haskell[2] y, en particular, sobre la información extraída a partir de la revisión sistemática de decenas y decenas de contratos establecidos entre los pintores y sus patronos como los termina llamando Francis Haskell.

El contrato es, efectivamente, un documento de primera mano que permite reconstruir, a partir de un tipo de relación laboral específica establecida entre un determinado cliente (el Papa, un alto clérigo, un alto noble o quién sea) y un determinado productor (un pintor, en el caso que nos interesa), las condiciones precisas de producción de la obra requerida. De manera sintética, podemos señalar los cinco siguientes puntos como la estructura fundamental de un contrato: invariablemente, los contratos precisan primero el lugar donde se va a colocar la obra lo que implica, sus dimensiones, la altura a la que será colocada (por ende sus condiciones de visibilidad) y finalmente las condiciones de luz a las que será expuesta.

Segundo, se señala la temática requerida -dejando al pintor la imprescindible tarea de documentación al respecto, ya que en aquellos tiempos es la literatura, en el sentido muy amplio de la palabra, que guía, codifica y delimita necesariamente el campo de lo visual-. Dicho en otros términos: es con base en la descripción hecha previamente por el poeta en sus textos, que trabajará el pintor en el lienzo. Sin tener que viajar a Europa, tenemos en el altiplano mexicano, en la Puebla de los Ángeles, un excelente ejemplo al respecto: las pinturas murales realizadas a finales del siglo XVI en la casa del deán del cabildo eclesiástico de Puebla, don Tomás de la Plaza, a partir del famoso poema del italiano Francesco Petrarca titulado *Los Triunfos*.

Después de la temática, el contrato indica la cantidad de personajes y elementos requeridos para su exposición. Este punto resulta particularmente importante, ya que nos señala que parte del costo final de la pintura se calculaba directamente a partir del costo unitario de la figura humana y, variaba si fuese representada de cuerpo entero o de medio cuerpo. Claro que el precio variaba también, obviamente, según la fama y reputación del pintor a quien se había encargado la obra. Siempre he pensado que al conocer estos pequeños detalles, gran parte del público empezaría a ver y apreciar de manera radicalmente diferente gran parte de la producción pictórica histórica almacenada en los museos, al dejar de juzgar la supuesta *creatividad* del artista para la resolución de un cierto tema y valorar más bien las desideratas de su patrono y, sobre todo, su poder económico. Otro elemento igualmente importante para el cálculo del costo final de la pintura y, obviamente, sumamente determinante para su peculiar visibilidad: los pigmentos. Y, tomando en cuenta los elevadísimos costos del ultramar, por ejemplo, se puede igualmente dejar de hablar de algún tipo de atrevimiento cromático del artista y más bien alabar la generosidad de su patrono.

El cuarto elemento importante de un contrato señalaba el plazo requerido para la entrega de la obra -un problema de especial urgencia durante todo el periodo contra reformista-. Y por último, la cláusula final de todo contrato se refería al precio y arreglos financieros.

Ahora bien, con esta información a la mano, resulta más que justificada la ausencia de referencias al campo de la producción artística como tal en un artículo sobre el *crear* redactado en un diccionario francés del siglo XVII. Es solamente un siglo después, a finales del siglo XVIII, que se establecieron finalmente ciertas distinciones y separaciones radicales en el campo de la producción de objetos; distinciones y separaciones que culminaron en el posicionamiento de dos categorías radicalmente enfrentadas: la primera, la categoría de las bellas artes reuniendo la poesía, la pintura, la arquitectura y la música; materia de inspiración y de genio, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado. La segunda categoría, agrupando por su parte la artesanía y las artes populares, fundamentadas en su práctica por un saber-hacer específico y enfocadas a la producción de objetos considerados altamente utilitarios, los cuales, por ende, no pueden llegar a contener la semilla del placer de la contemplación.

Sobra decir que repetitivos y continuos ecos de este parteaguas dieciochesco han llegado hasta nosotros bajo la pluma de numerosos autores,

que siguen considerando que la condición del arte está en su supuesta inutilidad y que, por ende, la utilidad abiertamente reivindicada de un objeto no le permite pelear otra condición más que la de artesanía o arte popular. Todo esto olvidando, claro, que en el mismo siglo XVIII -con la apertura de los primeros grandes museos europeos-, el ser del arte estaba ya tanto en el *arte por destino* como en el *arte por metamorfosis* -para retomar la famosa distinción establecida en su momento por André Malraux-, aunque, sometido a un constante y minucioso proceso de clasificación y jerarquización: las bellas artes conviviendo difícilmente con las artes decorativas o las artes primitivas, para dar cualquier ejemplo, sea dentro de una misma vitrina o un mismo espacio de exposición.

A esta brutal separación histórica entre arte y artesanía, cabe agregar un elemento más que permitirá sellar de manera definitiva y a muy corto plazo el aura del artista y del arte y, por otra parte, permitir anexarles definitivamente el privilegio del crear: su progresivo reconocimiento social que no logran la tejedora, el ceramista o el carpintero para dar cualquier ejemplo.

En el ámbito europeo, queda claro que es el pintor el que se empieza a posicionar primero como un actor social digno de reconocimiento y admiración, no tanto por los objetos que logra producir sino, sobre todo, por lograr destacar las facultades particulares que se requieren para poder producir tales objetos; estamos hablando de la sensibilidad y de la imaginación, principalmente, posteriormente se hablará de *genio*.

Este aparentemente irreversible reconocimiento social señala ya el umbral de un nuevo sistema del arte, definido por el libre mercado y el ejercicio personal del juicio estético pero, también, por la institucionalización del arte con la red de Academias de Bellas Artes y sus correspondientes salones con jurados y premios, sin olvidar la apertura de cada vez más escaparates específicos: los museos.

Al respecto, en sus investigaciones, Francis Haskell destaca en particular el caso del pintor italiano Salvatore Rosa, uno de los primeros casos documentados de quien rechaza el patronazgo y sus obligaciones, por considerarse de otra alcurnia. El artista, a partir de este momento, busca a como dé lugar atraer la atención hacia su persona y, por ende, hacia su obra.

Hace unos años, la retrospectiva Paul Gauguin que se organizó en la T*ate Modern* de Londres pretendía este mismo objetivo: qué tanto el propio Paul Gauguin, una vez abandonado el mundo de las finanzas, buscó en su momento construirse un determinado personaje para atraer la atención del público y el aprecio de su obra. Pero sabemos que no todos en la historia tuvieron la misma suerte que Salvatore Rosa.

[1]*Le Dictionnaire Universel d' Antoine Furetière*. Paris: LE ROBERT, 1978.
[2]Francis Haskell. *Patronos y pintores*. Traducción de Consuelo Luca de Tena. España: Ediciones Cátedra, 1984.