

Juan j García Olmedo

artista | diseñador | artesano

Cuero Artístico

Leather craft

Apuntes para La Artesanía

Tres hitos: **Arts and Crafts**
Bauhaus
Munari – El diseño

Introducción

Del Renacimiento a nuestros días, todo un camino

Distintos estudios o ensayos sobre el *arte* y la *artesanía* coinciden en apreciar que desde el **Renacimiento** se produce una importante diferencia entre ambos conceptos; en esa época los *Artisanos* quedaron relegados a un segundo plano, justamente coincidiendo con la elevación a un rango de esplendor del *artista* -el artista de ese tiempo parecía dominar las leyes que gobiernan la belleza-. El artesano pasó entonces a un estatus inferior, muy meritorio e imprescindible para la realización técnica de ciertos trabajos preciosos o virtuosos pero, en definitiva, a un trabajo considerado subalterno.

Esta consideración, que continuó con las corrientes artísticas que se iban sucediendo en el tiempo, se agravó con el avance, en el siglo XIX, de la “revolución industrial”, con su producción impersonal y masiva, quedando, entonces, la labor del artesano en productos para un uso común de la población, domésticos y sociales, y en las aplicaciones, que le eran características, para la agricultura y ganadería.

Esa situación y cambios drásticos que supuso la revolución industrial, propiciaron una serie de planteamientos y corrientes de pensamiento que, entre otros aspectos, dio lugar a que se empezara a analizar, por primera vez, el papel que desempeñaba la artesanía en la sociedad.

En **Inglatera**, paradigma de esta nueva situación social, donde se estableció un modo de trabajar en serie y de baja calidad, empezaron a levantarse voces que reivindicaban unas mejoras en el trabajo, en las condiciones sociales de los trabajadores y un replanteamiento del modo en que se estaban realizando esos productos seriados y faltos de calidad, por ello, en principio, los movimientos fueron frontales en contra de estos modos de producción y sus partidarios eran unos abanderados del trabajo manual y de una mirada atrás, a los estilos y modo del trabajo medieval.

Después de la *primera guerra mundial*, la industria de *Alemania*, que de inmediato volvió a ser pujante pero carente de materias primas, se planteó la necesidad incontestable de la fabricación seriada para un gran público que ya tenía acceso a más bienes de consumo, por eso, finalmente se aceptó esta evolución, por otra parte inevitable, que hizo que también se incluyeran en las escuelas planes que incluían la realización de obras y elementos mecanizados, seriados, y donde empezó a valorarse el diseño de las piezas para que se integraran en la sociedad y en el momento del que formaban parte.

Gran parte de estos estudios y proyectos señalados, que ocupan desde el último cuarto de siglo XIX hasta los años 30 del XX, abundan en el rechazo de la separación entre el arte y la artesanía y proclaman que no hay ninguna diferencia esencial entre ellos, así, se elaboraron minuciosos ensayos teóricos al respecto y se siguieron pautas de enseñanza y de trabajos en este sentido.

Posteriormente, con la aceptación de los trabajos seriados, para acceder a un mayor número de público, intervinieron otros factores importantes, porque, de una parte, se volvió a derivar en una pseudoartesanía mecanizada y de otra empezó a considerarse la importancia del diseño y la creatividad en las piezas elaboradas.

Hoy estamos ante una convulsa situación en la que es identificado como artesanía desde el producto dedicado al souvenir (en gran número elaborado en países asiáticos o por métodos totalmente mecanizados) hasta la obra única, creativa y personal, pasando por todo de tipo de iniciativas y piezas. En ese contexto, los artesanos tenemos que tomar conciencia de que hoy en día la valoración de un producto no va a depender tanto de la dificultad técnica o el tiempo de trabajo desarrollado para su resolución y terminación - que va a quedar en el interior del taller y en el propio artesano-, como por su viabilidad funcional y estética, por eso, ***la tarea importante de las artesanas y artesanos actuales es luchar por elevar nuestra obra al rango y valor que nosotros mismos consideramos y que ésta forme parte del tiempo y la sociedad en que vivimos.***

Arts and Crafts

Este movimiento se inicia en *Inglaterra* hacia la mitad del S XIX y reunió a un conjunto de artistas, arquitectos, diseñadores y artesanos hostiles a la mecanización, al estilo decorativo extraordinariamente recargado de aquel momento, planteando la necesidad de un estudio de la naturaleza, de las obras de períodos anteriores y de la utilización de la imaginación; de igual modo, creían que había que romper las barreras que existían entre el artista y el artesano y rechazaban la idea, como ya hemos dicho aceptada desde el Renacimiento, de la superioridad de las **Bellas Artes** sobre la Artesanía. En definitiva, era un movimiento contracultural que reivindicaba la primacía del ser humano sobre la máquina y oponía la creatividad y el arte a la producción en serie.

El verdadero agitador de este movimiento fue un incurable romántico, **Willians Morris**, que en una época en que los Artesanos habían sido desplazados por la máquina y que la división del trabajo había privado al trabajador de enorgullecerse de su producto, se planteó un modo de hacer en el que las cosas que la gente usa y las cosas que la gente fabrica debían de proporcionar placer. Pensaba que en un entorno bien diseñado se mejorarían las condiciones de vida tanto de los productores como de los consumidores.

- Rechazo de la separación entre el arte y la artesanía
- Rechazo de los métodos industriales de trabajo, que separan a trabajador de la obra que realiza.
- Propone el trabajo bien hecho, bien acabado y satisfactorio para el artista y el cliente.

Si en muchos de sus planteamientos fueron utópicos o, con el tiempo, quedaron obsoletos, sin duda es incuestionable su aportación al progreso del diseño y muchas de sus creaciones han perdurado en el tiempo -verdaderos aciertos tipográficos y papeles murales diseñados por estos creadores se siguen utilizando y reeditando en la actualidad-; además, la mayoría de los debates que se plantearon *Morris* y sus compañeros de movimiento se refieren a cuestiones que aún hoy siguen vigentes y por resolver.

Este movimiento llegó a la Europa continental a través de los arquitectos ingleses que mostraron sus trabajos en Berlín y Viena y precisamente, con el tiempo y la aceptación del trabajo seriado, será en Alemania donde se resolverá el conflicto entre la pretensión de fabricar objetos bellos y bien diseñados y que lleguen al *gran público*.



Diseño para papel pintado de Morris



Encuadernación en piel blanca
Diseño de la imprenta Kelmscott Press – Fundada en 1890 por Morris

Bauhaus

Bauhaus se constituyó en Alemania, en 1919 por la fusión de la Escuela de Artes y Oficios y la Academia de Bellas Artes de *Weimar*.



Hay que destacar la relevancia y el papel que *Walter Gropius*, arquitecto, desempeñó en la dirección de la escuela con sus ideas que sostenían que el artista y el arquitecto deben ser también artesanos y conocer los materiales, y ya, de forma definitiva, acabó con la tradicional separación entre artistas y artesanos dejándolo reflejado en su famoso *Manifiesto de la Bauhaus* y, lo que es más importante, en la práctica porque se llevó a cabo *el plan de estudios* de la escuela en el que se preveía dos cursos paralelos, *el del trabajo manual y el de las formas*.

En los primeros años de la escuela, en cada clase intervenían dos profesores, un artista y un artesano, que trabajaban en íntimo contacto. Posteriormente, cuando ya se incorporaban como profesores antiguos alumnos de la escuela, hubo un cambio en el plan de enseñanza y en vez de una doble clase de modelado y artesanía, se nombró un solo profesor, especializado en ambas disciplinas.

También es de reseñar que *Gropius* no era, como *Morris*, enemigo del empleo de las máquinas en la obtención de objetos de arte sino que subordinaba las máquinas a la acción creadora del artista, pero se visualizaba a este artista como un artesano superior, elevando así la artesanía al estatus de las bellas artes y pedía la creación de un gremio de artesanos sin la distinción de clases que levanta una barrera de arrogancia entre el artesano y el artista.

Según *Gropius*, el arte no podía enseñarse, pero sí podían enseñarse los oficios y las destrezas manuales por lo que la escuela tenía que basarse en los talleres. Así, en la *Bauhaus* no habría profesores ni alumnos, sino maestros, oficiales y aprendices.

Los primeros maestros que contrató *Gropius* eran artistas sin experiencia artesana pero de gran capacidad organizativa, originalidad e interesados en la resolución de los

problemas teóricos básicos porque esperaba de ellos que abriesen la mente de los alumnos y les instruyesen en el empleo del color, la forma y la composición. En este aspecto destacar la aportación del maestro de la forma más importante que fue *Itten*, artista suizo iconoclasta que creía firmemente que todos somos creativos de forma innata. Los estudiantes, en sus clases, tenían que jugar con las texturas, formas y colores de todo tipo de materiales en dos y tres dimensiones y también analizar obras de arte del pasado para captar siempre el contenido expresivo y el espíritu de los originales.

Siendo importantes las aportaciones que realizaron sus actividades e innovaciones en la arquitectura, el mueble, la tipografía, el diseño de piezas, etc., que aún están vigentes, *su papel fue fundamental en la nueva forma de abordar la enseñanza del arte, la artesanía y el diseño*, porque sus métodos de enseñanza también siguen de actualidad en las escuelas que enseñan teoría del color, o el estudio de materiales, o el espacio tridimensional.

¡el fin último de toda actividad plástica es la construcción! servir de adorno a ésta fue en tiempos la más esclarecida tarea de las otras artes plásticas, que eran inseparables componentes de la magna arquitectura.
hoy se hallan en un estado de autosuficiente individualidad, del cual sólo pueden volver a librarse mediante la consciente actuación, conjunta y coordinada, de todos los artistas.
arquitectos, pintores y escultores deben llegar de nuevo al conocimiento y concepción de la plural estructura de la construcción, en su conjunto y en sus partes; entonces podrán por sí mismos volver a dar a sus obras el espíritu arquitectónico que perdieron en el arte de salón.

cuadrado rojo

las antiguas escuelas de arte no fueron capaces de crear esa unidad, y ¿cómo iban a lograrlo, si el arte no es cosa que se enseñe? dichas escuelas deben plasmarse de nuevo en el taller. ese mundo de dibujantes de diseños y de profesionales de los oficios artísticos, mundo de sólo dibujar y pintar, ha de volver a ser, por fin, constructivo. cuando el joven descubra en sí el amor por la actividad plástica, cuando, como antaño, comience su ruta con el aprendizaje de un oficio, el "artista" improductivo no quedará ya condenado en el futuro al incompleto ejercicio del arte, pues su habilidad será ahora conservada para la artesanía, donde puede realizar excelente obra.

círculo azul

arquitectos, escultores, pintores, ¡todos hemos de retomar a la artesanía! pues, en efecto, no existe un "arte profesional". no existe diferencia esencial alguna entre el artista y el artesano. el artista constituye un grado superior en la condición de artesano. la gracia del cielo, en raros momentos luminosos, que están más allá de su voluntad, hace florecer, el arte, sin que el artista lo sepa, de la obra salida de su mano; pero la base que constituye el obras es indispensable para todo artista. allí está el manantial primero de la configuración creadora.

triángulo amarillo

formemos, pues, un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que pretendía levantar una barrera de arrogancia entre artistas y artesanos. deseemos, inventemos, creemos en común la nueva construcción del futuro, que lo será todo en una estructura única: arquitectura, y escultura y pintura, que, de millones de manos artesanas, se alzará un día hacia el cielo como el símbolo cristalino de una nueva fe venidera.

manifiesto de la bauhaus, 1919
Walter Gropius.

Munari – *El diseño*

Bruno Munari (Milán, 1907 – 1998) destacó en distintas facetas y fue fundamental sus aportaciones como diseñador y pedagogo. Vinculado al movimiento futurista desde 1927, desarrolló su actividad en diversos campos del grafismo, del diseño industrial y en la experimentación sobre materiales, siempre interesado en simplificar y clarificar el proceso de diseño.



ENSEÑANZA

En la enseñanza aplicó un método innovador basado en el criterio de lo acertado o equivocado en lugar de lo bello o lo feo, así, el concepto de ***coherencia formal*** sustituiría al concepto de belleza.

Mantenía que el arte no se puede enseñar en las escuelas, pero si se puede preparar a individuos capaces de enfrentarse al futuro próximo aprendiendo técnicas innovadoras, por eso su modelo de escuela se acercaba más a las escuelas de artes y oficios, de las que estimaba que al menos salían operarios técnicos expertos, por eso, aseguraba que la técnica se puede enseñar pero el arte no.

Consideraba que en las academias y escuelas de arte la enseñanza se basa solamente en las técnicas antiguas y, entre tanto los estudiantes se afanan en una técnica superada, su cerebro ya está en el futuro próximo, por eso propone aligerar estas enseñanzas abandonando los prejuicios que ligan al arte a unas determinadas técnicas y pensar que no todo el arte está destinado a la eternidad, aboliendo la idea de una escuela para la producción de obras para una élite.

Si va a existir el arte, es una cosa absolutamente independiente de la escuela, nosotros podremos educar para comprender el arte pero no podemos formar artistas y mucho menos genios.

Cada uno ve lo que sabe.

Así titula *Munari* un capítulo de una de sus obras, en la que insiste en la necesidad de conocer las posibilidades que tiene cada obra y cada material con el que tenemos que trabajar, conocer las texturas, su color, volumen, luminosidad...., su estructura, que será el único modo de comprender y posteriormente interaccionar con el material para sacarle el mejor partido y aplicación. Eso quiere decir que cada uno de nosotros “ve” aquello que sabe y que conoce, por eso es imprescindible analizar lo que se ha hecho con anterioridad y como se ha hecho y luego pasar a la experimentación con los materiales.



DISEÑO

Munari mantenía que **Un buen diseño** debe buscar la mejor forma posible para que esa pieza, ese “algo”, sea conformado, fabricado, distribuido, usado y, al mismo tiempo, relacionado con su ambiente, por eso, su creación no debe ser sólo estética sino también funcional y reflejo o guía del gusto de su época.

En el campo del diseño se planteó un método proyectual basado en la resolución de problemas mediante la sistematización.

Famoso es el planteamiento (utilizando en el lenguaje la paradoja que tanto le gustaba) de la receta *Arroz Verde*:

Arroz Verde

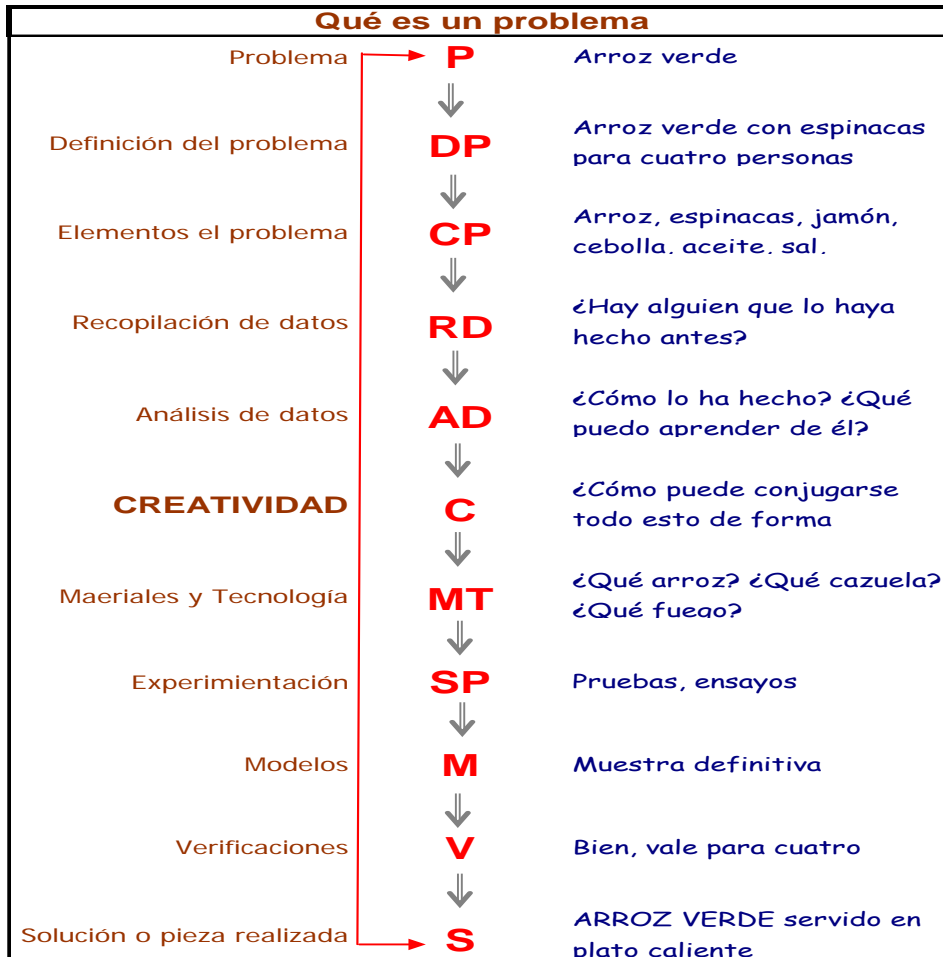
1. Se pican finos, en abundancia y a partes iguales, cebolla y jamón que tenga grasa.
2. Se pone a fuego con un poco de aceite, se deja dorar
3. se lavan bien las espinacas, se escurren y se cortan muy finas
4. Se hierven en agua abundante
5. Se incorpora el jamón y la cebolla dorados
6. Se añade a lo anterior un poco de caldo y se sazona con sal y pimienta
7. Se deja reducir un poco
8. Se echa el arroz y se continúa la cocción añadiendo poco a poco cucharones de caldo
9. Se retira del fuego cuando el arroz está a punto

Esto es una receta de cocina de un libro cualquiera y para *Munari* no es sino **un modelo de metodología proyectual**.

El método proyectual consiste simplemente en una serie de operaciones necesarias, dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia. Su finalidad es la de conseguir un resultado.

Proyectar un arroz verde exige la utilización de un método que ayude a resolver el problema y lo importante es que las operaciones necesarias sean hechas siguiendo el orden dictado por la experiencia. No se pueden alterar los pasos ya decantados por el tiempo porque el producto que conseguiríamos sería un fracaso y el arroz habría que tirarlo a la basura.

Por todo ello, creatividad no quiere decir improvisación sin método; la creatividad necesita de un método proyectual que obedezca a valores objetivos, reconocidos por todos. Otra cosa es que la propia creatividad del proyectista, al aplicar el método, pueda descubrir algo para mejorarlo.



Munari, sin duda, merece estas líneas en este documento y retomar sus obras y criterios, porque él valoró sin prejuicios la obra que realizaban los artesanos y los trabajadores y creyó que la creatividad era la rueda que movía todo el engranaje de la creación plástica y visual.

Consideraba que *simplificar en los trabajos era una tarea primordial pero la más difícil porque exige mucha creatividad* y porque es confusa la línea que separa las valoraciones del público en las que, en ocasiones va a primar el precio sobre la obra “bien hecha” y en otras va a valorar más el “mucho trabajo” manual que requiere realizar una cosa complicada, que reconocer el “mucho trabajo” mental que requiere la simplificación.